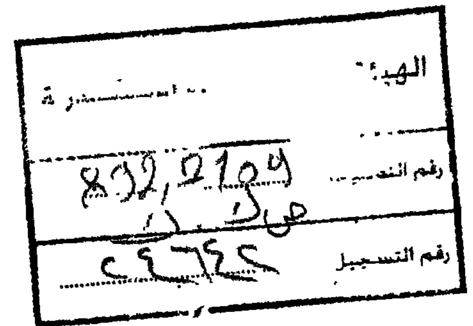
كتابة الذات

دراسات في وقائعية الشعر

حاتم الصكر



تموز ١٩٩٤



* حاتم الصكر

كتابة الذات

دراسات في وقائعية الشعر

* الطبعة الأولى

الاصدار الأول : تموز ١٩٩٤

* الناشر :

دار الشروق للنشر والتوزيع

ص . ب : ٩٢٦٤٦٣ الرمز البريدي : ١١١١٠

هاتف : ٦٢٤٣٢١ فاكس : ٦١٠٠٦٥

* التوزيع :

المركز العربي للمطبوعات

ص . ب : ٥٦٨٧ / ١٣

بيروت — لبنان

* الصف والأخراج وتصميم الغلاف :

مركز الشروق للخدمات الفنية والطباعية

دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف : ٦١٨١٩٠ / ٦١٨١٩١

عمان — الأردن

اهداء :

إلى أبي

أول كتبي التي لن تراها عيناك وهما مغمضتان في إقامتك الجديدة في وادي السلام بعيداً عن قبورنا المفتوحة الصاخبة ..

– « أن تكتب ذاتك ، يعني أنك تتوقف عن الوجود لكي تستسلم لضيف آخر، قارىء لا مهمة له ولا حياة إلا إنعدام حياتك .. »

موريس بلانشو

– « وقلت لروحي ! يا سندباد يا بحري : أنت لم تتب . وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب . ولم تتب عن سفر البحر . وإن تتب تكذب في التوبة . فقاسِ–كل ما تلقاه . فإنك تستحق جميع ما يحصل لك ... »

الحكاية السابعة من حكايات
السندباد – ألف ليلة وليلة .

المحتويات

على سبيل التقديم
مملكة القارئ

يرد الاعتراض عادة على دور القارىء في ابراز أدبية النصوص وكشف خصائصها الداخلية من القائلين بأزلية وجوده وبداهة هذا الوجود . إذ لا جديد عندهم في القول بمكانة القارئ، ما دام الانسان ، منذ بدأ الكتابة، يتوجه إليه، مركزا لتلقي العمل يتطلبه استهلاكه.

- من هو القارى ؟

إن القاريء في مجمل النظرية الادبية لم يكن الا مستهلكا . كائنا خارجيا يستقبل العمل كوديعة لديه ، يكتشف معناه الواحد ،ويستعيض عن قراءته بما يوجه اليه لتفسيره ،كما يستغني عنها بقراءة سواه .

وقد ظل دوره هذا محددا بالاستهلاك ؛ وموضعا لاستقرار النصوص . وتعزز ذلك بسيطرة المناهج الخارجية أي تلك التي توجه جهد التلقي إلى اكتشاف صورة المؤلف داخل نصه أو قراءة العمل بكونه صورة لصاحبه يؤدي أحدهما إلى الاخر .

وما دام النص شبكة لغوية معقدة ذات نظام تركيبي خاص ؛ فمعرفة صاحبه تضيئ الطريق إليه وتقلل من الجهد المبذول في فهم طبيعة العمل . كما ان اندراج النص ضمن أنواع وأجناس يختصر كذلك جهد تأويله وكشف قوانينه الخاصة . وبهذا لم يكن للقراءة أية استراتيجيات محددة . ولم يكن للقارئ من بعد وجود الا بكونه شارحا أو لغويا أو حافظا مسجلا، يربط النص بأمثاله، ويقيسه بها .

إن القارىء هنا طرف خارجي . بعيد عن لعبة التأليف وانتاج النصوص . وليس لوجوده الافتراضي والحقيقي من أهمية . فالنص يتكون بقوة مؤلفه وارتباطه بنوعه وتاريخ هذا النوع .

وحين أرادت المناهج الداخلية (المعتمدة على المتن النصي مرجعا ،وموئلا للنشاط النقدي ،والقراءة إحدى وجوهه) أن تحرر الأدبية من هيمنة المؤلف وآلية الارتباط بين العمل وصاحبه ؛ سارعت إلى اعتبار النص وثيقة وحيدة . على سطحه وفي أعماقه يمكن لنا أن نعمل ونمارس نقدنا ونستجلي معانيه .

لكن النصية والتأويل وسواهما من المناهج الداخلية لا تحرر القارىء ذاته أو تعيده إلى داخل حدود المملكة التي تشرد خارجها ونفي عنها .

لقد كان القارىء منفعلا أيضا بالنص كوثيقة . لكنه ليس فاعلا . اي أنه لا يعطي للنص ما ليس فيه . كل شيء موجود في النص . والادبية (أي ما يجعل عملا ما أدبيا) كامنة فيه ؛ تظهر إن نحن اتجهنا إلى استهلاكه وتسلّم رسالته .

فالقارىء وفق هذا ؛ مستهلك أيضا ؛ منفعل لا فاعل ؛ مستقبل ذو قناة واحدة يخلقها الخيط الممتد من النص إلى القارىء . ولكن دون أن يكون ثمة ممر آخر يغدو فيه القارىء فاعلا منتجا ؛ ممر يمتد من القارىء الى النص ثانية .

المؤلف : النص القارئ

←—— : ←——

المناهج الخارجية : المناهج الداخلية

— **طريق باتجاهين**

لم تُعد المناهج النصية التقليدية أية هيبة للقارىء .

لقد ظلّ بعيدا بمقدار خطوة واحدة عن النص . فيما كان وقت سيادة المناهج الخارجية بعيدا بمقدار خطوتين .

كما انها لم تخاطب فاعليته بل كرست انفعاله . وكانت فضيلتها الوحيدة

(وهي تحوُل تاريخي على مستوى نظرية الأدب دون شك) تكمن في تحرير مملكة النص من ثقل المؤلف الذي يجر معه تاريخا من الايديولوجيات والفسيفساء الاجتماعية والنفسية وسواها مما يحول الأدب إلى كل شيء (تاريخ – سياسة – اجتماع – علم نفس –) ماعدا أدبيته نفسها .

إلا ان القارىء ظل بعيدا عن حدود هذه المملكة ليس لأنه خارجها حسب ؛ بل لأن خريطتها لا تفترض وجوده الا مستلما ينبثق النص ليصل اليه ويؤثر فيه عن طريق واحد .

وكان علينا أن ننتظر طويلا لكي يتبلور الاتجاه الذي يعيد القارىء إلى مملكة النص التي صار اسمها الجديد (مملكة القراءة) . وصارت صلة القارىء بالنص ارتجاعية أو تنافذية . فكما تاتي الاشياء والأفعال والمؤثرات من النص الى القارىء ؛ فإن القارىء يعث باشيائه وأفعاله وتاثيراته إلى النص في خط مزدوج أو طريق باتجاهين كالآتي :

١ – النص ←—— القارئ – المناهج النصيّة

٢ – النص ⇄ القارئ – مناهج القراءة والتقبل

وليس السهم المضاف هنا شكلا مجردا أو رغبة احصائية طارئة . بل هو يؤشر إلى عودة حافلة بذخيرة القراءة التي يمثلها القارىء لتنضاف إلى النصية التي يحملها النص .

ولو شئنا أن نمثل لصيرورة نص ما وفق التحول الثلاثي الآنف (مناهج خارجية/ نصية / قراءة) لوجدنا مثلا أن النص الغزلي يقرأ بكونه نسيبا داخل اللوحة الجاهلية مشفوعا بالتأكيدات الخارجية المفسرة التي تكرر القول بأن النسيب نتاج علاقات المجتمع الرعوي غير المستقر ؛ مما يخلق حالات فراق مستديمة ؛ بل يجعل أية علاقة لرجل بآمرأة مشروعا لهجران قائم بسبب الجفاف والانتقال طلبا للماء .

وفي ضوء القراءة النصية ؛ الممثلة لإشارات النص وندائه القوي صوب قارئه ؛

نعثر على تفسير آخر ؛ داخلي ومستجيب لعلاقات النص وما تتيحه من تأويل وفهم.

فالغزل في النص ذاته (حالة) نصية تندرج تحتها وقائع عدة : منها ما هو نفسي كالحرمان والتعويض بالتذكر والتحسر . ومنها ما هو اجتماعي يشير إلى مدح المرأة بمزايا خاصة . ومنها ما هو فني يتضح في رقة العاطفة وسهولة اللغة . وفي القراءتين السابقتين كان السهم متجها من المؤلف الى النص ثم من النص إلى القارىء دون اعتبار موضعه سواء في نشاط التأويل نفسه أو في خلق النص مجددا .

* **قراءة الفاعل**

يعود القارىء إلى مملكته فاعلا أي منتج معان ومشكل أبنية ومحقق علاقات لا تظهر بدون نشاطه أو ما يصب من ذاته على الأثر المقروء . فما يصله من النص ليس الا شكلا أوليا . مقترحا للصياغة وتدوين الأثر . وعمله يشبه عمل من يكمل بناء ناقصا مليئا بالفراغات . إنه ينجز ذلك العمل الخاص به استنادا الى العمل الناقص الذي يحمله النص وإلى فكرته عن العمل كاملا دون نقص . فما يأتي من النص اليه ضروري إذن . ولكنه وجه واحد، يكتمل بإعادته ثانية إلى النص ، مع ما في ذاته هو من المعاني والتأويلات .

بهذا يصبح القارىء فاعلا والقراءة فعلا . ولا يعود مجرد منفعل والقراءة محض انفعال . فهذا وضع سلبي يهمش القارىء ويسلبه فعله وفاعليته . هذا النوع من القراءات فعل خلاق . يحرر النص من نهائيته ويقينيته . ويفتحه للتأويل والقراءة المستمرة . كما يطلقه من زمنه الذي أنجز فيه أو قرىء لاول مرة . كل قراءة هي فعل أولي . ولا نعني هنا بالقراءة ذلك المسح البصري الساذج أو قراءة السطوح التي تحيل على مفردة أو جملة فيها إلى ما يساويها في المعنى .

وحين كان القراء مستهلكين فقط ؛ تصلهم المادة المستهلكة جاهزة ؛ كان فعل التَلقي سكونيا . إنّ القارىء (يتلقى).فعليا وبطريق واحد ، أي عمل . ولذا أميل إلى استخدام (التقبل) لأنه مصطلح يوضح تنافذية القراءة كنشاط خلاق . فالتقبل يفترض رفضا أو قبولا . مع تعديل الصيغة المتقبّلة (بفتح الباء المشدّدة وفق مقترحات

الذات القارئة الفاعلة (المتقبِّلة) – بكسر الباء المشدّدة .

وحين كان القراء منفعلين تتجه اليهم النصوص دون تفاعل منهم ؛ كان بالامكان تجديد التلقي كنشاط اجتماعي استهلاكي . ولهذا ظهر ما عرف باجتماعية الادب أو علم اجتماع الأدب الذي يتجه إلى القراء المستهلكين ليتبيّن اتجاهات القراءة وميول القراء ودلالات نفاذ الكتب أو كسادها ومحدّدات ذلك وما عاد بالامكان الاحتكام إلى هذه المسوح الاستبيانيّة لأن القارىء ليس ذلك الكائن اللحمي المنتظر وراء المطابع أو المكتبات . وهو ليس بدأً تستلم وعينا تقرأ . بل هو وعي ينصب ليشكل الأثر .

يرد الفعل (قرأ) عند العرب كما يرد الفعل (سمع) بمعنى واحد . و يرد الفعل (قال) حتى اليوم بمعنى (كتب) او ذكر في كتاب .

وهذا عندي دليل النظر الآلي إلى استجابة القارىء في نظرية الأدب التقليدية. فهو مستلم مستجيب دون فعل مواز للكتابة نفسها .

– مرة أخرى . أي قارىء ؟

نحن لا نكف عن قراءة الأثار التي قرئت قبلنا تعبيرا عن اعتقادنا ، بأن ما نفعله الآن ، مكتشف بوعي مضاف ، ومحدد ايضاً بانية القراءة وزمنها الحاضر . وكل منا قارىء .

القارىء الحقيقي : مستلم النص الذي يجري عملية تقبل بسيطة وفق ما لديه من معايير افرزتها الأنواع المشابهة والأعمال المماثلة للنص داخل النوع الواحد .

والقارىء الخاص : الذي يكر ثانية على النص ليتأكد من غنائمه ويستعيد مملكته . ويمكن للقارىء الأولي (الجسدي) والحقيقي أن يتحول إلى قارىء خاص بتحويل التقبل إلى ملاحظات جمالية . أي بتركيب عمل جديد مواز للعمل المنجز فنيا بيد قائله.

والكاتب نفسه قارىء لأعماله وأعمال سواه . يحفظ في لاوعيه ولاوعي أعماله القادمة ما يلاحظ على عمله وما يجذبه في أعمال سواه .

والقارىء بهذا المعنى شخصية اعتبارية لا مسماة .

إنه ليس الشخص المجسد الذي يقوم بفعل القراءة . فكما اننا نفترض انسلاخ الكاتب عن جسديته خلال الكتابة ، وبناءه لعمل وهمي افتراضي هو النص ، فإن القارىء ليس المسمى والمعّرف والمجسّم . بل هو كائن آخر لدى إنجازه فعل القراءة . كائن قرائي . مصنوع من قراءاته المتعددة وخبراته والافاق التي يصنعها تاريخه في هذا المجال ، وذاكرته وحدسه الأولي وتجاربه ثم التقاء تلك الآفاق بأفق النص لتغدو القراءة ملتقى تلك الأفاق كلها. إن قيمة القارىء ليست كامنة في ذاته الشخصية أو الاجتماعية أو الثقافية، بل فيما يمثله كمقياس لإعادة تشكيل العمل بواسطة ما استقر في داخله من تجارب وخبرات وقدرات تأويلية . وهو بهذا المعنى مكان تفاعل النصوص . وشاهد انبعاثها وميلادها الجديد .

وما جسده إلا متن تعبره النصوص وتخترقه، كما يحمل الزجاج حزم الضوء لتقع عليها أبصارنا وتحللها .

وحين تمر به النصوص تترك أثرا في متنه (أو جسده) إضافة الى الخبرة بالنوع المقروء . هذا الأثر يتمثل في التقاليد الفنية للنوع . فيكون القارىء مستعيدا لها مع كل قراءة ومعدلا لها أو محورا حسب درجة انفعاله بالنص وقوة القراءة الذي ينتجه.

– والقارىء بمعنى آخر كائن تاريخي يتحدر عن سلالة مشابهة . فيحمل في ذاكرته تاريخ الأنواع والأعمال الذي هو خلاصة تاريخ التقبل (قبولا ورفضاً وتعديلا).

بغداد

١٩٩٣

تفاحة اللوحة .. وتفاحة الشجرة
– واقعتان –

في احد جوانب معضلة الصلة بالواقع وتمثله وترميزه داخل النص ، تبرز مشكلة تحويل الواقعة الخارجية – المنضوبة تحت سلسلة وقائع يومية -- الى واقعة فنية تقبلها ابنية الاعمال الادبية ونظم القول .

لقد كان تحدي الواقع الماثل من ابرز التحديات التي واجهت الفنانين والأدباء ، فأي انجاز فني يرقى الى أثر اللون الطبيعي المتكون في الخارج ؟ واية رواية تستطيع اختزال ما يعرف بـ (الواقع الملموس) وتقديمه بحرارته والفته ؟ وكيف يستطيع شاعر – مهما واتته المقدرة – ان ينتزع الانفعال من سلسلة تتصل به في مجرى الواقع ليضمنه قصيدته ؟

ان صلة العمل الادبي (والفني) بالواقع كانت من اقدم قضايا الشعرية منذ افلاطون ، وكما نعلم فان ارسطو كرّس مفهوم المحاكاة رغم تفريقه بين انواعها الثلاثة وتنبيهه الى (واقعية المحتمل) وتاكيده ان مهمة الشاعر الحقيقة «ليست في رواية الامور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن ان يقع » (فن الشعر بترجمة بدوي – ص ٢٦) فالمؤرخ والشاعر لا يختلفان في ان الاول يروي الاحداث نثرا ، والثاني يرويها شعرا ، وانما في كون احدهما يروي الاحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الاخداث التي يمكن ان تقع .

لقد ظلّ مفهوم المحاكاتية مهيمنا حتى عهد قريب ، على النظرة الجمالية لواقعية الأدب . وما حصل من تعميق الاحساس بامكان (او احتمال) الواقعي كتطوير لمقولات ارسطو ، ليس الا تلاعبا بالالفاظ وتوسيعا لفضاءاتها، دون ايمان جازم بتغير صورة الواقع في نظر الفرد .

يقول بريخت :«اقصد بالواقعية :« اكتشاف علل تعقيدات المجتمع» .ثم يضيف مستدركا « الواقع يتغير ولكي نقدمه لا بد وان تتغير طرق تقديمه ايضا) ولا أحسب الاستدراك الا دفاعا عن موقع المحاكاتية واسباغ نزعة التطور عليها . اذ سرعان ما ينتهي بريخت في المقالة نفسها الى انه «علينا ان نقارن الصورة المقدمة للحياة في عمل فني بالحياة نفسها التي يصورها .» (شعبية الادب وواقعيته – ترجمة رضوى عاشور).

ان المرآتية او نظرية الانعكاس تستمر في التعبير عن نفسها . فالعمل الادبي سيظل تابعا للحياة او الواقع بعد التطور . وليس ثمة مكان للحديث عن وجهة نظر او اعادة انتاج . بل لا تزال الهيمنة للواقع والتبعية للادب ، ولكن بصورة التقدم او التطور التي وصل اليها المجتمع .

ان الواقع سيظل مصدراً أو مرجعا اساسيا للادب . وسوف يبتكر طرق الهيمنة عليه ليغدو - اي العمل الادبي - شهادة او وثيقة او متحفا لوقائع الخارج ،كالتصوير الشمسي الذي يصفه رولان بارت بانه «شهادة خام على ما كان هنا» (اثر الواقع - ترجمة محمد معتصم).

لقد كان ماتيس على حق حين قال ان آلة التصوير الشمسي جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين لأنها اراحتهم من كل ضرورة لنسخ الموضوعات (الطبيعة في الفن الغربي والاسلامي - د. عماد الدين خليل - ص ٢٩). فلقد تحرر الفنان من تحدي الموضوع الماثل في الخارج وجودا يستفز القدرة على محاكاته ببراعة ونقله الى اللوحة .

وكان البديل بعد اختراع العدسة التي تنقل الخارجي بدقة ، هو عرض الخارج بعد تحويله الى واقعة فنية ، تنظمها علاقات جديدة ، لا تدخل في سياق المتوالية الحياتية التي كان الشيء قد وجد فيها قبل رسمه . يذهب الشكلانيون الروس الى اننا لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية ، فان علينا ان نخرجه أولاً من متوالية وقائع الحياة . وهذا يعني تحويره وادخاله في متواليات دلالية جديدة ومختلفة.

***

لا يكفي تحرر الشاعر من ثقل الواقعة الخارجية . فهي تغدو احيانا من الكثافة بحيث تظل مصدرا او مرجعا واضحا لنصه ، ان لم يتحرر القارىء ايضا من ثقلها .

وقد حصل لي مصادفة وانا ادرس مقطعا من (المومس العمياء) للسياب ان عثرت على خبر قديم ، يفيد بان شخصا قتل مومسا عمياء ومَزّقَ جسدها بثمان وعشرين طعنة . كان الخبر المنشور عام ١٩٣٠ (مجلة الحاصد - العدد - ٢١ - ص ٩) يغري بمصادرة مخيلة السياب التي صنعت واقعة مومسه العمياء داخل النص

الشعري الطويل فالتاريخ ليس بعيدا عن زمن نظم النص السيابي لدرجة احتجابه عنه. وهكذا رحت – انا القارىء – ادخل في مرجعية ضاغطة لأفسح للواقعة الخارجية ما يجعلها تهمين على الواقعة النصية، رغم ادراكي لما اجراه السياب من تحوير وما اضاف من مجاز ، خالقا متوالية دلالية مختلفة .

ان السياب لم يرفع في وجه الواقعة مرآة عاكسة . حتى اذا صح افتراض اطلاعه على الخبر ، فالمرأة لا تستطيع استيعاب الواقعة كلها ،كما انها تفشل في عكس صورة الجسد كاملة ، اذ ليس من مراة بحجم الواقعة الجسدية .

كما ان المرايا لا ترينا عادة عبر سطوحها كل ما نريد ان نراه . وهذا هو الخلل الجمالي في المحاكاتية .

فالمرايا رغم انها تضاعف وترينا ما تقتنصه اعماقها ، فانها – كما يلاحظ فوكو – لا ترينا مالا يظهر عبر سطحها كما يفعل القاص «ورغم كل ما نقوله عما نراه ، لا يأوي ما نراه قط الى ما نقوله» (فوكو – الوصيفات – ترجمة : مصطفى المسناوي) فالقول يضيق كلما اتسعت الرؤية ، ولا يمكن له اذ يغدو مرآة بدوره ، ان يحيط بما يتمراى فيه.

ليس من واقعة اذن يستوعبها قول ما ،ومحاولة اسرها في اطار نفسي ، يخسرها النص نفسه .

* * *

لقد وقع الزهاوي في احدى قصائده الشهيرة من ديوانه – ١٩٢٤ تحت ضغط الواقعة الخارجية، وهي ذات هوية تاريخية، فقد حاول ان يستعير قناع (نوح)، وهو ينذر قومه بالطوفان . فتسلّط على (الواقعة) التاريخية المعروفة، وحاول اخراجها من متوالية الحياة التي دارت فيها . الا انه جاء بها عبر مصدر او مرجع اشد تسلطا عليه، فلم ينج من اطار القصة ،كما جاءت في القران الكريم. بل تكاد ابياته ان تكون نظماً وتضمينا لعدة ايات من سورة (نوح) .

يقول الزهاوي في (دعاء نوح) الذي نظمه:

١ ــ رب إني نصحتهم ان يتوبوا

ثم انـــي انذرتـهـم إنذارا

رب إني دعوت قومي ليلا

ثم اني دعوت قومي نهارا

ضل قومي فلم يزدهم دعائي

رب إلا بعـــداً وإلا فــــــراراً

رب إني دعوتهـــم فتمـــادوا

وأصروا واستكبروا استكبارا

٥ – ثم اني اتيت جهراً دعائي

ثم اتـي أسررتــه إسرارا

قلت : ياقوم استغفروا الله تنجوا

إنـه كان راحمـاً غفـــاراً

إنـه يرســل السمـاء عـليـكم

مثلمــا تبتغونهــا مـدرارا

انه الله يجعل الأرض جنــات ..

ويجري من تحتها الأنهارا

إنـه وحـــده خـلـق الـنـاس

من الأرض تحتـهـم اطـوارا

١٠ – فعصوني يا رب واتبعوا من ..

لا يزيـد الأنـام إلا خسـارا

مكَر القوم بي وانت حفيظي

رب مكرا من بغيهم كبارا

ان قومي قد افسدوا لاتذر ..

.. رب على الارض منهم ديارا

ان تذرهم يا رب في غيهم لا ..

لا يلدوا إلا فاجرا كفارا

١٤ – إنهم من ضلالهم في تبار

تزدهم يا رب إلا تبارا

ولعل عذرنا في ايراد هذا المجتزأ المطول من (طاغية بغداد) للزهاوي ، اننا نريد ان ندل على هيمنة المرجع ، بعد ان تلبسته الواقعة. فمن حيث اراد الزهاوي ان يبث ضيقه بأهل بغداد (مطلع هذا القرن)، لم يجد إلا قناع نوح ،وهو ينذر قومه محذرا الطوفان ،فيما قابلوه بالعصيان . ولكن ما نظمه الزهاوي ليس الا الآيات الكريمة (١–٢٨) من سورة (نوح) . بل ان هيمنة الواقعة امتدت لتفرض القافية ايضا ، فهي منقولة عن السجعة المكررة في الآيات (منذ الآية الخامسة) ،كما ان البؤرة النصية وهي الدعاء المكرر (رب) منقولة نصا عن خطاب نوح في الآيات . اي ان الخطاب في النصين خطاب الى متعال بأسلوب الدعاء .

واذا ما قارنا صياغة ابيات الزهاوي بالاسلوب القرآن لوجدنا النسخ المباشر دون تحوير احيانا.

ففي سورة نوح «رب اني دعوت قومي ليلا ونهارا . فلم يزدهم دعائي الا فرارا. وإني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا اصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم واصّروا واستكبروا استكبارا .ثم اني دعوتهم جهارا ثم اني اعلنت واسررت لهم إسراراً فقلت استغفروا ربكم انه كان غفارا – يرسل السماء عليكم مدرارا. ويمددكم بأموال وبنين ويجعل لكم جنات ويجعل لكم انهارا...»

وهذه الآيات تحيلنا الى ما نظمه منها الزهاوي في الابيات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ،٦، ٧ ، ٨) كما تشير الآيات الكريمة الباقية الى ابيات القصيدة ايضا ،كونها مرجعا لها يماثلها في الصياغة الى حد التطابق احيانا.

فالآية «قال نوح رب إنهم عصوني واتبعوا من لم يزده ماله وولده إلا خسارا» ينتظمها البيت العاشر . والآية « ومكروا مكرا كبارا» منظومةفي البيت الحادي عشر والآية « وقال نوح رب لا تذر على الارض من الكافرين ديارا » في البيت الثاني عشر والآية «إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا » في البيت الثالث عشر. والآية« ولا تزد الظالمين إلا تبارا » في البيت الرابع عشر ، وهكذا يتضح امتثال الشاعر للواقعة في المبنى الذي اختاره لقصيدته ، فضلا عن محاكاة متن قصة نوح.فهو يتدرج من الشكوى من قومه وبيان ضلالهم ، ثم دعوتهم الى الهداية واصرارهم على الكفر رغم تذكيره اياهم بنعم الله عليهم ، واخيرا يدعو عليهم بالفناء .

وهذه هي خطوات متن قصة نوح كما تظهر – او تتخفى – في المبنى القرآني. ان النظم في نص الزهاوي قد تحول لصالح القناع فيما غاب الوجه الذي ارتداه. وقد كان يكفي الشاعر بعد إن شكا اهل بغداد ، ان يضرب بنوح وقومه مثلا . اي ان يحوله الى رمز في القصيدة . وإلا فما جدوى نظم القصة بتفاصيلها فيما ضاعت قصة الزهاوي مع اهل بغداد؟

***

ان الواقعة لم تتشكل رمزيا . اي أن الشاعر لم يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزيا – كما يقترح عبد المنعم تليمة في معرفة الشعر بالواقع وتحريره من الجمود (مدخل الى علم الجمال الأدبي – ص ٧٩) بموازاته رمزيا بالكلمات. وقد اكتفى الزهاوي كما رأينا بتحويل الواقعة الى نظم لم يحركها او يبعدها عن موقعها كمرجع – اعني اعادة العبارات بصياغة تكاد تكون حرفية لما ورد في الايات .

فالواقعة الخارجية هنا ، لا تكف عن نقل حياتها الى داخل النص ، وتغطية حياته . اي قطع صلة التناص ايضا . فلا تداخل هنا اوتفاعل بين الآيات وقصيدة

الزهاوي. لأن النص الموازي – المفترض – غير متحقق . ولم يكن عبور المتناص هنا دلاليا وانما حرفي بصيغ معدلة قليلا بدواعي الوزن الشعري (البيت الثاني عشر مثلا حيث تقدم الفعل : لا تذر على المنادى : رب ، خلاف الترتيب الوارد في الآية رب لا تذر ..)

***

في قصيدة (نزهة بيكاسو) لجاك بريفير (قصائد مختارة – ترجمة سامي مهدي – ص ٤٢) يحاول رسام الحقيقة « عبثا ان يرسم التفاحة كما هي .. » فالتفاحة « لا تدعه يفعل » رغم انه وضعها « على صحن دقيق الإستدارة من خزف حقيقي .» انها « تدور مرائية حول نفسها » ولا وتري الرسام هيأتها . وحين يستنجد بذاكرته ويستنفر مراجع التفاحة « شجرة التفاح ، والفردوس الأرضي ، وحواء ، وادم من بعد ..» لا يحصل على شيء .

لقد اضاع هيأة موديله . وهوى نائماً

لقد رفضت التفاحة ما كان مُعَدّاً لها من اقفاص : الصحن الخزفي ، وإغراء نقلها الى اللوحة . لكن ذلك لم يعوض التفاحة شكلها الحقيقي الذي هي عليه . شكلها الذي يشدها الى الشجرة من جهة . والى بذورها من جهة اخرى ، تلك التي لم يستطع ان يراها في الاعماق ، حين كان يلاحق (صورة) التفاحة الخارجية . كما انه منذ البدء لم ير الغصن الذي كانت تتدلى منه التفاحة قبل ان تقتطع من سياقها .

بيكاسو وحده ، استطاع ، وهو يتنزه – لا يعمل – ان يراود التفاحة ويأكلها فتقول له شكرا ، فيما هو يحطم صحنها ، قفصها ، ثم يمضي وهو يبتسم .

أما رسامنا الواقعي ، رسام الواقعة كما هي عليه في هيأتها الخارجية ، خارج وعينا بها وذاكرتنا التي تحتوي ذاكرتها ، فقد استيقظ من نومه (منتزعا) مثل ضرس ليجد نفسه:

وحيدا امام لوحته التي لم تكتمل

وفي وسط صحنه المحطم

إن واقعة التفاحة، كما تقدمها الشجرة ،ذات بنية رمزية ، تتركز في (بذورها)، التي لم يكن الرسام الواقعي معنيا برؤيتها . فهو رسام من اولئك الذين لم يعفهم اختراع العدسات من اداء مهمة المحاكاة المرآتية .

إنه لا يريد ان ينجز ما يدعوه جاكوبسون بأسلبة الحدث الذي تصفه العبارة دون الاستسلام لتبسيط الوقائع . (قضايا الشعرية – ص ١٥). فنحن لن نصل الى يقين حول تشخيص حياة الوقائع بما يعادلها فنيا داخل النص . ذلك ان البنية الرمزية للأدب – اي قراءته على انه ترميز للعالم – تجلعنا نحس بعبث التدقيق في مصداقية تلك الوقائع، حتى على افتراض التحقق من (إمكان) وقوعها، وليست حقيقة وقوعها . يتساءل سارتر وهو يتحدث عن (رسوم جياكوميتي) ما الذي ينبغي له ان يرسم ؟ ما هو كائن ؟ ما نراه ؟ وماذا نرى ؟ (جمهورية الصمت – ١٣٠) إننا نختلف – بمعنى التعدد – في تفسير او تسمية ما نراه . وهذا يزيد من زهدنا بقيمة الوقائع كأحداث في متواليات الحياة الخارجية . ولن يتم تطويعها فنيا الا بانتزاعها ورميها داخل متوالية الفن الجديدة ، تلك التي نقيمها على الورق ، محاولين اكتناه بذور الحقيقة ، التي لا تظهر – كتفاحة الرسام – لا على الشجرة ولا على اللوحة ، ذلك انها مختبئة في اشتباك كثيف ومعقد داخل نسيجها الذي لا ترينا الطبيعة الصامتة ولا المرأة ولا النظم إلا سطحه الخادع المموّه .

ما بعد إنتاج النص
– مقترحات أخرى للقراءة –

ما قبل – ما حول – ما بعد

تحذّر مدارس النقد الجديد ؛ والبنيوية خاصة(١) من الاتصال ، بالنص وفق معطيات (قبلية)، أي سابقة على انتاج النص ؛ كسيرة الكاتب وزمن النص ومناسبته، وغير ذلك مما يفسر خارج حدود النص المنتج ؛ المتحصل ؛ والمعروض للنقد والقراءة بنفسه.

لكن مشكلة اقحام الخارج في تفسير بنية الداخل ، لا تتوقف عند ما يطرا ذكره وهو قبل النص ، بل تمتد تلك المشكلة متحدية الاجراءات المقترحة في المقاربات البنيوية لتصل الى ما بعد النص ، اي مرحلة الفراغ من انتاجه، واعداده للنشر او الطبع (والالقاء احيانا).

واذا كان ثمة مشكل يتعلق بما يحايث النص نفسه، وهو المتعلق بما يلخصه مصطلح (التناص) (٢) ، فأننا نستطيع جعل هذا المشكل حلقة وسطى بين مشكلتي: ما قبل النص ، وما بعده .

فالتناص مفهوم يشير الى علاقة النص بسواه ، اما بطريق التضمين او السرقة او الامتصاص او المعارضة او المناقضة او المحاكاة الساخرة، وربما كان التناقض داخليا بطريق اعادة انتاج سابق للشاعر نفسه .. ويتحصل بهذا وجود معلومات وانساق خارج بنية النص النهائية تتدرج حسب علاقتها بالنص كالأتي :

١ – ما قبل النص : ما يسبق النص من معلومات.

٢ – التناص : ما يحدث داخل النص من احتواء مضموني او شكلي .

٣ – ما بعد النص : ما يرد عند تقديم النص للقارىء او يطرأ بعد انتاجه.

ودراستنا هذه تعنى بما يطرأ بعد انتاج النص (الشعري) تحديدا ؛ تاركة أمر فنون القول الأخرى للمهتمين بها مباشرة . فمقترحات القراءة بعد – النصية لا تنحصر في الشعر ؛ ففي الرواية أو القصة القصيرة قد يرد أثناء إيصال النص الى المرسل إليه ،ما يخرج عن متن الرسالة ذاتها .كأن ينص الكاتب على أن أشخاص قصته (أو روايته) من صنع الخيال ولا علاقة لهم بالواقع أو بمن تنطبق عليه

صفاتهم..

كما ان بعض المؤلفات لا تخلو مرحل إخراجها وإيصالها بعد إنتاجها من دلالات ،كالإهداء أو المقتبسات والمقدمات أو الرسوم والصور والخطوط .. وذلك كله مجال نظر للمهتمين بتلك الأجناس الأدبية .

ومرجع اهتمامنا بمرحلة ما بعد النص يتلخص بعنايتنا الراهنة بما تتركه وسائل الاتصال من اثر في توصيل النص ، وما تعكسه تلك الوسائل من مؤثرات اوتاثيرات في متلقي الرسالة او المرسل اليه.

فمما لا شك فيه ان الصورة والرسم والطباعة والخط وغيرها ، ذات اثر في تكوين شكل الصلة المقصودة ، ضمن عملية التوصيل التي يراد بها ابلاغ الرسالة الى المتلقي.

واذا كان بالامكان تأجيل معلومات مرحلة ما قبل النص ، للتعرف اليها ضمن النص نفسه وما يطرحه السياق او البناء ، فان من غير الممكن تجاهل ما يلي النص من كيفيات تتعلق بتقديمه واخراجه وايصاله ، ويدخل في هذا عدة عناصر منها .

١ – عنوان المجموعة الشعرية التي تضم النص او عنوان النص نفسه.

٢ – الصور او الرسوم التي يضمها غلاف الكتاب الشعري ، او تلك التي تنشر مصاحبة النص او محايثة له .

٣ – عبارات الاهداء .

٤ – عبارات التقديم : سواء ما كان منها تضمينيا او مقتبسا ، او مكتوبا بقلم الشاعر نفسه.

٥ – الهوامش او الاستطرادات : مما يبث خارج النص تعزيزا او تفسيرا.

٦ – الخطوط وحجم الحروف والتقطيع او الترقيم .

٧ – المعلومات الوصفية ذات الطبيعة الاخراجية كزمان الطبع ومكانه بالنسبة للمطبوع.

٨ – الفهرست او المحتويات .

٩ – الغلاف الاخير : الصور او الخلاصات او التعريف بالعمل .

١٠ – المكان والزمان ان وجدا (المقصود هنا كتابة النص لا المطبوع).

وتلك العناصر ما هي الا مقترحات اجرائية لا تحصر، بل تقدم هيئات ماثلة ، لها تنوعها ،حسب زمن انتاج النص ومكانه وكيفيته وطريقة توصيله .

اي ان نصا تراثيا مخطوطاً – مثلا – لا يمكن ان تسعفنا في فهمه ونقده مثل تلك الاجراءات التي تلي انتاج النص ، انما تصدق هذه الاجراءات في مقاربة نص منجز خلال ظرف اتصالي معاصر ، ذي تفاعل مع سبل الاتصال المتاحة .

وبهذا تصبح الموسيقى التصويرية القابعة في خلفية التسجيل الصوتي ، ذات دور في توصيل قصيدة ملقاة اذاعيا .

كما تصبح الصور المصاحبة لقصيدة مصورة ، ذات اهمية في ابلاغ مضمون النص .

وكذلك يغدو للرسم المنشور مع النص دور اتصالي مضاف الى التعبير التشكيلي .

وهذه المساحة التي يصلها النص هي مساحة فائضة عن البياض المحايد الذي نشر عليه .

اي انها مساحة اضافية خلقتها وسائل الاتصال (الطباعة ، الخط ، الصورة ، الصوت) .. فكان لها ثقل مضاف ووزن مواز للنص المكتمل في حلقته الوسطى .

انها مساحة يتعدى اليها النص بتعبير (جيرار جنيت) الذي يسمي هذه العملية بالتعدي النصي ، موضحا ان التعدية كامنة في المسافة بين انتاج النص ، وتقديمه كتابا للجمهور [٣] .

هذا التعدي النصي هو الذي نعنيه بمرحلة ما بعد النص ، وندعو الى تأمله والى تفحص دلالاته ، أملا في خلق قاعدة ذوقية مزدوجة للعناية به : ركناها الشاعر والقارىء فهما مسؤولان عن انتاج النص (كتابته) واستهلاكه (تلقيه)، لذا فهما – الشاعر والقارىء – مدعوان الى العناية بما (بعد) النص . ولا اجد في ذلك دعوة للاحتفاء بما (حول) النص او ما (قبله) من معلومات قد تشوش الاتصال بالنص ،او وتسقط عليه تفسيرا ما ، فتفسد بذلك متعة الصلة او تنقطع احيانا . فهي جزء من

موجهات القراءة ؛ تفرضها الصورة الفضائية – الكتابية للنصوص الشعرية الحديثة.

سيرتي = صورتي

في اولى صفحات ديوان (الاوشال)(٤) كتب الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ – ١٩٣٦) تحت صورته الفوتوغرافية بيتين من الشعرهما :

اذا نظرت /صورتي

تقرأ فيهـا سيرتـي

حتى كأنّ سيرتي

مكتوبة في صورتي

ويمكن للقراءة الاختزالية ان تحول البيتين الى جملة واحدة من كلمتين هما :

صورتي = سيرتي

أو : – سيرتي = صورتي

وتبعا لذلك يصبح النظر في الصورة، كقراءة السيرة ، مما يرتب تعادلاً آليًا اخر كتعادل بين الصورة والسيرة وهو :

النظر = القراءة

أو : القراءة = النظر

وهذا بدوره يرتب علاقة تبادلية ، تصبح معها قراءة الصورة ،كالنظر اليها ، والنظر الى السيرة ،كقراءتها ،ويتشكل منها وضع احتمالي ينحصر في :

١ و ٢ قراءة الصورة (النظر اليها)

٣ و ٤ النظر الى السيرة (قراءتها)

ولكن خروج النص عن هذين البيتين او تعديه لم يحصل الا بمساعدة الصورة المنشورة فوق البيتين .

في الصورة يبدو الزهاوي بنظارته ولحيته البيضاء وصلعته، فكأن الاجهاد

والضنى والبؤس تتلخص كلها في محياه ،رغم توثب عينيه ونظرته المتألقة التي لم يخفها الزجاج.

ولكنه يريد ان يلفت النظر الى ذبول يحيط بشخصه، مرتكزا الى ثلاثية الشّعر المتساقط والنظر الضعيف وبياض شعر اللحية .

وهذه الوحدات الثلاث تشجع على التقاطها ثلاثية الاداء في البيتين . ففي كل شطر ثلاث كلمات ، والمجموع هو اثنتا عشرة كلمة موزعة بالتساوي : ست كلمات في البيت الاول وست في الثاني .

واذا استعضنا عن الكلمات برموز من الحروف الأبجدية ستصبح كالاتي :

أ ب ج

د ه و

ز ح و

ط ي ج

واذا حذفنا غير المتشابه من الحروف، وأبقينا المتشابه، لكان المتحصل هو المتكرر منها فقط :

ج و

و ج

وهو المعبر عن كلمتي (صورتي – سيرتي) والعلاقة المحتملة بينهما (التعادل او المساواة اي ان صورة الشاعر تعبر بافصاح وبلاغة عن سيرته) .

كما ان سيرته تصلح ، والحالة هذه ، للتعبير عن صورته :

اذا نظرت صورتي

تقرأ فيها سيرتي

حتى كأن سيرتي

مكتوبة في صورتي

ويهمنا هنا ان نشير الى استخدام عدد من الشعراء لصورهم الشخصية في اوضاع معبرة داخل قصائدهم او دواوينهم لنتتبع ما يتعداه النص من تعبير عن الحالة التي صرح بها الزهاوي مباشرة او اخفاها الاخرون فنا وحداثة وايماء (٥).

ويظل للزهاوي فضل الاشارة الى امكان الاستعانة بما بعد النص نظما .. وقراءة (او نظرا) .. ونقدا من بعد .

الماء والسراب

ونقف هنا عند موضع مشابه في ديوان الرصافي (٦) حيث يقول معلقا على إحدى صوره :

هذه صورتي أرد فيها

نظراتي إلى خيال شبابي

طالبا أسوة بها وسلوا

عن زمان الصبا وعهد التصابي

فكأني ظمآن يطلب ماء

من سراب السنين والأحقاب

وانطلاقة الشاعر من نظراته تدل على أهمية صورته في استيعاب نصه وقراءة أبياته. فهو يفترض امتداد تلك النظرات (إلى خيال) الشباب بعد أن انقضى عهده.. طالبا بها التأسي والسلوان ..

وبذلك يجد لنفسه شبها او مثيلا بطالب الماء من السراب .

وهنا يضعنا في سلسلة من الثنائيات بدأت من (صورته) وانتهت بالسنين .

وقد توزعت ثلاث ثنائيات واضحة في أبياته الثلاثة ؛ حتى غدا كل منها ضروريا للآخر .

وهي تتدرج متسلسلة على الشكل الآتي :

نظراتي ـــــ خيال .. في البيت الاول

السلوان ـــــ الصبا .. في البيت الثاني

مـاء ـــــ سراب .. في البيت الثالث

والقسم الأول من هذه الثنائيات يمثل واقع الحال الذي يعيشه الشاعر، بينما يمثل القسم الثاني : أمله الذي خاب وآل إلى نهايته .فليس من خيال ولا سبا ولا سراب يستطيع أن يهدىء نظراته المترددة التي تطلب السلوى والماء دون جدوى.

إن ثنائية أخرى اكبر من هذه الثنائيات ؛ تقف محتوية النص لتشمله بمعناها الأعمق .. تلك هي ثنائية الصورة والواقع .فكأن النظرات والسلوان والماء تنتمي الى (الصورة) بينما ينتمي الخيال والصبا والسراب إلى (الواقع) .

وتستطيع ملامح الشاعر أن تكمل المعنى وكأنها تندب زمناً انقضى أو تنعى أملا خاب .

إن موازنة تلك الثنائيات تساعد في فهم إحساس الشاعر وهو ينشر صورته فوق الأبيات الثلاثة لتكون عونا في توصيل هذا الانقسام بين الواقع الذي يأسره ؛ والأمل الذي خاب ؛ وبين الحلم الذي تبحث عنه النظرات المترددة .

في الإحالة القرآنية (كسراب يحسبه الظمآن ماء) يتفنن الشاعر ليضمن المعنى برمزيه البارزين (السراب – الماء) وحالته المعبرة (الظن أو الوهم) وحالة الشاعر (الظمآن) ..

وهذه تعدية أخرى داخلية . أي ان الأبيات تستدعي معلومات مبيتة سلفا بين الشاعر والقارىء .

ولا تستطيع القراءة أن تغفل هذه المعلومات لأنها تأتي محاذية قناة التوصيل التي يمر من خلالها النص .

وبالرجوع إلى بيتي الزهاوي ومحصلتهما (صورتي = سيرتي) نستطيع القول في مجال المقارنة إن الرصافي لا يريد لصورته أن تكون صدى سيرته أو العكس . بل يريد أن تكون صورته انعكاسا لبحثه عن حلم غائب وأمل ضائع

وحقيقة غدت وهما .

هذا الفرق يلخص لنا الإختلاف بين شخصيتين وأسلوبين لرجلين عاشا عصرا واحدا ومرحلة شعرية واحدة .

*** الضوء الاحمر ***

لا يحفظ لنا تاريخ التدوين الشعري عند العرب ، عنوانا اطلق على ديوان واحد ذي دلالة تعبيرية تتعدى النص وتليه، كالعنوان المعبر ، البليغ والشاعري الذي وضعه ابو العلاء المعري لمجموعة اشعاره المكتوبة اول شبابه وهو ديوان (سقط الزند) اذ يصلح مثالا لدلالة العنوان على مضمون النص وشكله ايضا .

فاشعار ابي العلاء المعري التي قالها اول شبابه مشبهة ،بدلالة العنوان ،بما يتساقط من الشرر عند بدء الاشتعال . وبهذا صار للقصائد اطار يتعدى النص، فيؤطره في الدلالة على المعاني وعلى زمان النظم .

وحين تتقدم وسائل الاتصال وتتعقد شبكاتها تبعا لذلك ، يأخذ العنوان دور العلامة فيدل بايجازه على معنى اكبر .. لان العلامات من حولنا تملأ كل شيء وتحوله الى سلسلة مختزلة من الاشارات والعلامات المتفق عليها ، والجاهزة في توصيل مضمونها كرسالة .

ومن ذلك علامات المرور التي غدت اشارات ترتبط في الذهن بمدلولات محددة قد تتعدى الطريق الذي وضعت من اجله .

فيغدو الضوء الاخضر علامة على امكان السير لا في الاتجاه فحسب بل في فكرة ما او مشروع .

وكذلك الضوء الاحمر المنتزع من دلالته اللونية – الضوئية ، اذ صار علامة على خطر يوجب التوقف ، وانسحب خارج هذه العلامة المرورية الصرف ليغدو اشارة مبيتة المعنى في الاذهان، تحتوي كل ما يوجب التوقف .

ومن هنا استعار نزار قباني (الحب لا يقف على الضوء الاحمر) (٧) رمزا اشاريا لمجموعة اشعاره، وعنوانا لاخر قصائد المجموعة ايضا .

والتعدي هنا مركّب

فالعنوان يغلف النص كقشرة خارجية ثانية .

لكن النص المكتوب تحت العنوان نفسه، يتصل بالعنوان اتصالا وثيقا ،ذلك انه كرر (لا) الناهية من التحقق ،طلبا على سبيل المنع اثنتين وعشرين مرة وبدأ بها ثمانية من المقاطع الاثني عشر التي يتالف منها النص بينما ختم ثلاثة اخرى بعبارة (لوجدت الضوء احمر) بينما بدأها بعبارة (انت لو..) وهذا تنويع اخر لبنية النهي التي تلتقي بالضوء الاحمر في دلالته على النهي عن الاستمرار في السير والاشارة الى الخطر .

وحين غدا الوقوف على الضوء الاحمر قاعدة مطلوبة من الاخرين ، راينا الشاعر يرد عليها مارقا رافضا الوقوف بجملة اخبارية مؤداها ان الحب لا ينصاع لما يرسله الضوء الاحمر من نهي عن السير الى امام ، الحب هنا مقترح للتمرد والرفض .

والضوء الاحمر مستعار اشاريا ودلاليا وعلاميا من حقل اتصالي اخر ، لكنه موظف بعد اكتمال النص لاستمرار رسالته .

وهذا نموذج ثان لسريان المعنى والدلالة (بعد) انتاج النص وانجازه .

ان نزار قباني يستعين في المجموعة ذاتها ، وفي مرحلة ما بعد النص ، بتمهيد او تقديم مقتبس من (فرانسواز ساغان) ، دون ذكر المرجع او النص او الترجمة وهو:
انت في العشرين تستطيع ان تحب

وانت في الثمانين تستطيع ان تحب

هناك دائما مناسبة لاشتعال البرق

ولا شك ان الاختيار في هذا المقتطف ، تم بعد الانتهاء من النص ، فوجد الشاعر ان عبارات ساغان تعزز النص وتدعمه .

وهذه الوظيفة التعزيزية او التدعيمية لا تخلو من الاستعانة بما هو اوضح، واظهر من حيث العلاقة .

فبالاحالة الى ساغان ، لم يعد للضوء الاحمر دور القامع او الناهي . فانت (تستطيع) في العشرين والثمانين ان تحب ، اذ ان هناك دوما مناسبة او وقتا لاشتعال البرق داخلك .

ولم يكتف نزار بهذا، بل وضع ستة عشر بيتا في مدخل الديوان ،تحت عنوان (افتتاحية) يمكن لها عند القراءة المتفحصة ،ان تضيف (تدعيما) او (تعزيزا) ذاتيا هذه المرة ، لمقولة تمرد الحب على مدلول الضوء الاحمر .. واستفادة من فكرة اشتعال البرق الساغانية الرافضة للحدود او القيود .لقد صارت الاغلفة المحيطة بالنصوص تتوالى الان كالاتي :

* عنوان المجموعة :
* المقتطف من فرانسواز ساغان
* الافتتاحية :
* عنوان النص :
* النص :

والنص اذا نظرنا اليه تنازليا نراه يرتبط بعد انجازه باربعة محاور تلي انتاجه وتدخل ضمن خطوات ما بعد النص الاجرائية التي لا بد منها لكل قراءة ومهما ادعت القراءة حيادها او ارتهانها بالنص في حالة تحقق وصيرورة ، فاننا لا نستطيع التخلص – بمقياس الاثر – من تلك المؤثرات المصاحبة والموجهة عادة كعوامل مساعدة او معززة تشكل مرجعا اوسياقا ،كما تمثل احيانا رموزا واشارات، لا بد من استثمارها في التوصيل.

٥ نسخ على ورق شاموا *

لا يسمي (هنري زغيب) مناجياته النثرية شعرا رغم شاعريتها ، بل يسمي المجموعة التي تضمنها (كتابا) عنوانه (لانني المعبد والالهة انت) (٨) .

والتسمية هنا ذات دلالة اتصالية مقصودة ضمن سياق الرسالة المرسلة الى المتلقي .

فالذي تضمه الصفحات الثلاثمائة والخمس والستون ، ليس شعرا ، ان كاتبه يتنازل عن التسمية لصالح سياق اخر واضح (قبل) انتاج النص وخلاله وبعده .

ولما كانت مقالتنا معنية بالمرحلة الثالثة ،فسوف نحاول الوقوف عند المساحات التي تعدى اليها النص .. فالكتاب مثال نموذجي حقا لتلك التعدية التي ننتبه اليها منذ حين والتي يعنى بها النقاد المعاصرون ..

ففي الكتاب وعلى غلافه الاول صورة عاشقين دون وجه رسمها الفنان بول غيراغوسيان ،مذيبا المسافات بين الرجل والمراة ، ملغيا حيز المكان كله فقد. اختلطت الاعضاء عند الجلوس ولم تتميز الا الاذرع والسيقان ولون الشعر ضمن فضاء اصفر ينث حولهما عداء وحقدا .

وفي العنوان الرئيسي ثمة علاقة مكانية (المعبد ، الالهة) وأسطورية في الوقت نفسه، بينما وضع الكاتب عنوانا ثانويا هو (يوميات حب في الزمن الممنوع) .

وهنا يؤدي العنوانان وظيفة تكميلية، اذ تعرفنا (بعد انتاج النص) الى المحتوى. فهو (يوميات حب) والى زمنه ومكانه كذلك .

اما في الصفحة الداخلية فقد سخر الكاتب من العبارات التي توضع في الكتب مشيرة الى الجهة الآذنة بالطبع فكتب يقول :

طُبع بإذن حبيبتي

ووضع صورة لعبارة بخطها هي (لا مانع من طبعه). اما زمن الطبعة الاولى فقد حدده بعبارة (في الذكرى الأولى ٩ ايار ١٩٨١) وهو بهذا يؤرخ لعلاقة حب ويحور المعلومات المكتبية الاخراجية (زمن الطبع – الاذن بالطبع) لصالح نصه، بعد ان تم وانجز .

وفي الصفحة الرابعة ثمة تقديم من سطرين بقلم الشاعر، واقتباس مقتطف من جلال الدين الرومي ، يلتقيان (التقديم والمقتبس) في ترسيخ صوفية العلاقة بين المعشوق والعاشق .

ثم نطالع في الصفحات (٥ – ٦ – ٧ – ٨) مدخلا خطابيا يتوجه من

الكاتب الى غائب هو (الحب ، واللحظة الاولى ، الاتية ، وسماء الحب ، والشعلة الاتية) يليه القسم الاول المعنون (لانني المعبد) ويضم خمسا وعشرين قطعة مرقمة، تسبقها مقدمة تمهيدية مذيلة بعبارة :

٩ ايار

الساعة ١١

(عند خصر الشاطىء)

اما القسم الثاني فيضم مائة قطعة مرقمة ، مسبوقة باقتباس من انجيل لوقا ، ومن كتاب (النبي) لجبران .

وفي النهاية يضع الكاتب فهرسا يقول فيه :

« واي فهرس يليق »

وجميع اليوميات لها عنوان واحد

« حبيبتي »

وفي اخر صفحات الكتاب ثمة ملاحظة تنص على عدد ما طبع من الكتاب وهي :

— ٥ نسخ (على ورق شاموا) خاصة بالشاعر وحبيبته ..

— ٩٥ نسخة غير مخصصة للبيع مرقمة ..

— ٩٠٠ نسخة عادية .

وفي هذا الباب لا تفوت الكاتب احاطة نصه بما يعزز مضمونه ، فالنسخ المميزة بورق الشاموا (والمرقمة باللاتينة) هي ملك الشاعر وحبيبته ، اضافة الى النسخ القليلة المرقمة الى المائة والمخصصة للاهداء فيما يبدو .

ومدلول هذه الاشارة (التي ترد في بعض المطبوعات الشعرية خاصة)، ذو منحى تعزيزي ايضا ، فهو يؤدي دور الاستثناء والاهمية بعد انجاز النص واكتمال انتاجه.

ويبقى الغلاف الاخير الذي خصصه الشاعر للحديث عن (اعترافه)، وكتب بخطه مفارقة تحت ما اسماه (مقدمة على الغلاف الاخير) وارخه في ٩ ايار ١٩٨١ وذيله بتوقيعه مسبوقا بعبارة :

مع رضى حبيبتي

لقد قامت عناصر ما بعد باضاءة مساحة النص وتعزيزه اذ تكونت من :

- الغلاف والعنوان الرئيسي
- العنوان الثانوي
- الاذن بطبع الكتاب
- زمان الطبع
- المقتبسات
- المدخل
- عنوان القسم الاول
- المدخل
- المقاطع
- عنوان القسم الثاني
- المقتبسات والمدخل
- المقاطع
- الفهرس
- عدد النسخ المطبوعة
- الغلاف الاخير

هنا تعددت الاستعانات وتنوعت (رسوم – اقتباس – خطوط – تواريخ – مفارقات ..) ولكنها ضمت شكلا ومحتوى متجانسين بشكل نموذجي ،رغم ما قد

يقال في تحليل مادة الكتاب التي يمكن تلخيصها بعبارة واحدة .

الا ان تعدد الاستعانات وتنوعها دليل تعدي النص الى حيث لا مفر من الوقوف عنده ، مما تدل عليه تلك الاستعانات المتعددة والمتنوعة ·

*** ترويض أنكيدو : لوحة غلاف**

انكيدو (صاحب جلجامش القوي ونظيره ؛ كما تقول الملحمة العراقية ؛ هو الذي جاء من البرية بعد ان رضع لبن حيواناتها . لذا نراه لا يعرف كيف (يؤكل الخبز) (ولا كيف يشرب الشراب) (٩) .

وبإيحاء من جلجامش ؛ قامت بغي باغواء أنكيدو، فروضته خلال سبع ليال ، ومسحت جسده بالزيت (فاضحى إنسانا) .. وثق به جلجامش فصار خله وصديقه وأخاه .

لكن شخصية أنكيدو الذي خسر بريته وبراءته ؛ لا تروق لشاعر مثل حسين مردان ، فقال في مقدمة ديوانه (قصائد عارية) (١٠) شارحا لوحة الغلاف التي رسمها الفنان جواد سليم ،كما يريد هو لأنكيدو أن يكون :

صورة الغلاف

فكرة الصورة مأخوذة من ملحمة (جلجامش) وهي تمثل البطل (أنكيدو) رمز القوة الحيوانية عند (افتراسه) الراهبة الحسناء التي أرسلها الملك (جلجامش) لإغراء (أنكيدو) وتبديد قوته ليتم له النصر عليه ..

والصورة من وضع وتصميم صديقنا الفنان الكبير الأستاذ جواد سليم »

وكلمات حسين مردان هذه تقترب قليلا من وضع الشخصين في اللوحة، حيث يبدو أنكيدو مستجيبا بنشوة وانشداد لاغواء البغي ؛ وفي أعلى اللوحة يزيح أنكيدو غلالة خفيفة لا تزال المرأة تمسك بطرفها الآخر .

أما الجسدان العاريان ،فجمالهما واضح ؛ ولا أثر للقوة الحيوانية في الرجل ؛ ولا الإغراء المبتذل في المرأة .

إن التعدية النصية هنا متبادلة .

فالفنان رسم الجسدين عاريين استجابة لتداعي العنوان واستثاراته . حتى ان النقاط الحمر تمتد على سطح اللوحة وتكتمل بالقاف والعين من (قصائد عارية).. ولكن لماذا عد الشاعر أنكيدو رمز القوة الحيوانية ،والبغي (راهبة حسناء) ، مع ما في الوصف من خطأ تاريخي؟

إن عبارات الشرح التي تلي العنوان الداخلي ، تؤكد مفهوم الشاعر للعلاقة بين الرجل والمراة اولا، ولآلية الفعل الجنسي بينهما ثابتا .

ولنلاحظ المفهوم الخاص بحسين مردان ؛ المسقط على لوحة الغلاف . ولنقف عند الكلمات لنكشف نياتها :

١ – فاللوحة يسميها (صورة). وكأنه يريد تأكيد مصداقيتها .

٢ – وهو يعيدها الى مرجعها : ملحمة جلجامش مذكرا بتاريخيتها .

٣ – الفهم الخاص لأنكيدو : رمز القوة الحيوانية .

٤ – الفعل الذي يقوم به انكيدو هو (افتراس) المرأة وليس اي شيء آخر .

٥ – أصبحت البغي – المومس كما تقول الملحمة ؛ راهبة حسناء لدى حسين مردان .

٦ – ذكر الشاعر اسم جلجامش موصوفا بالملك ، وهو ما لا تؤكده المراجع التاريخية قطعيا .

٧ – المرأة تقوم بفعل الإغراء وليس الإغواء . في الأول (الإغراء) ابتذال وشعبية وفهم دنيوي . وفي الثاني (الإغواء) تقرب روحي واستملة أخلاقية..

٨ – قرن الشاعر اسم الفنان بصفة (صديقنا) لتقريب المنظور الفكري بينهما ، وإيصاله إلى القارىء .

إن هذا التفسير التالي لإنتاج النص (اللوحة هنا) يلتقي بتعزيز القصائد

وتدعيم منظورها، لا سيما وهي تدور حول علاقة الرجل بالمرأة ؛ وقد حوكم الشاعر بسببها وصودر ديوانه الأولى [١١] ...

فالعلاقة صراع . القوي فيها هو الرجل . والمشتهاة المذمومة دوما هي المرأة . وهكذا جرى تحوير صراع أنكيدو والبغي في شرح الشاعر للوحة الفنان .

لقد اراد الشاعر ان نفهم اللوحة بهذا الشكل ، لأنه يدرك قيمة ما تدل عليه بكونها قشرة تغلف الديوان – النص وهو يصل إلى القارىء ..

أما الفنان فقد وضع بصماته الرائعة وهو يلخص الصراع : صراع الغواية ، برشاقة وعذوبة وجمال تؤكدها نحافة الخطوط ودقة الأجساد واحتدامها بالحركة...

*** إهداء .. تقدمة : استعانات**

إذا كان العنوان : قصائد عارية .

ولوحة الغلاف : صراع أنكيدو والبغي

وشرح الشاعر لفكرة الفنان حسب هواه ؛ قد ادت وظائف (بعد – نصية) تاليه لإنتاج القصائد فإن الغلاف الرابع والغلاف الخامس ينندرجان تحت انواع أخرى من الاستعانات .

فالإهداء الإستفزازي الموقع من الشاعر ؛ مؤرخ في ٢٦ – ١١ – ١٩٤٩ ومثبت بمكان الكتابة : بغداد .

وصفة الاستفزاز توصيف لا حكم أخلاقي . فالشاعر يريدها كذلك ليصدم قارئه . فهو يهدي الديوان إلى نفسه قائلا في صفحة (الإهداء) :

لم أحب شيئا مثلما أحببت نفسي

فإلى المارد الجبار الملتف بثياب الضباب

إلى الشاعر الثائر والمفكر الحر

إلى .. حسين مردان

أرفع هذه الصرخات التي انبعثت

من عروقه في لحظات هائلة

من حياته الرهيبة

إن البنية التهويلية تعزز الرفض والتمرد والمروق التي حفلت بها قصائد الديوان.. والتهويل واضح في التصريح بحب النفس ووصف الذات بالمارد الجبار والشاعر الثائر والمفكر الحر ، والاستفزاز واضح في مخالفة المألوف، اذ يهدى الشاعر ديوانه إلى نفسه بعدَ نقطتين تمهدان للمفارقة وتهيئان لوقعها على القارىء ..

أما وصف الشاعر للقصائد فهو تهويلي أيضا .

لقد وصفها بأنها صرخات منبعثة من العروق في لحظات (هائلة) من حياته (الرهيبة) ...

يأتي بعد ذلك دور القشرة التالية، وهي (تقدمة) استفزازية، يسخر فيها الشاعر من غضب قارئه المتوقع ، وهو يطالع الديوان . يقول الشاعر في تقدمته :

« ايها القارىء

إني لأضحك ببلاهة عجيبة كلما تخيلت وجهك العزيز وقد استحال إلى علامة استفهام ضخمة .

وإني لأضحك ببلاهة أعجب كلما تصورتك وقد استبد بك الغضب فرميت بكتابي بحنق واشمئزاز وعلى شفتيك المرتجفتين ألف لعنة ولعنة .) وفي الأسطر الأربعة التالية، يوضح الشاعر ان القارىء لا يفضله بشيء سوى كونه – اي الشاعر– يحيا عاريا، بينما يستر القارىء ذاته بألف قناع ..

وفي هذه التقدمة إحالة أخرى إلى بنية العري التي فاضت عن شعور داخلي وحس ذاتي بالعودة إلى الخلق الأول .. البري الحيواني الذي يمثله انكيدو قبل لقائه بالبغي التي جعلها الشاعر في تفسيره للوحة (راهبة حسناء) .

أخيرا ينصح الشاعر قارئه أن يدع قراءة الديوان (١٢) اذا كان يخشى حقيقته ويخاف رؤية الحيوان الرابض في أعماقه ..

وقد لاحظت ان الشاعر اجرى ثلاثة تغييرات في الطبعة الثانية هي : (١٢)

١ – حذف كلمة (تقدمة) واستبدل بها عبارة (إلى القارىء ...)

٢ – أضاف عبارة (أيها القارىء المحترم) في الطبعة الثانية .

٣ – حذف عبارة (وانحطاطي وتفسخي ...) من طبعة الثانية .

وإذا كان الإجراء الثالث يوحي باستجابة الشاعر ايجابيا للضجة التي اثارها ديوانه بطبعته الاولى .. فأن الإجراء الاول يخفي هجوما حادا بمحاكاة للبيانات والاعلانات .

كما ان الاجراء الثاني ينطوي على السخرية بالقارىء ، الموصوف الاحترام، بينما يلصق به الشاعر بعد أسطر، صفة النفاق وستر الذات بألف قناع

وهذه الاستعانات تعزز بنية العري التي كرسها الديوان ، بعد أن غلفها بعدة أغلفة تتوالى كالاتي :

١ – عنوان الديوان

٢ – لوحة الغلاف

٣ – شرح فكرة الغلاف

٤ – الإهداء

٥ – تقدمة (إلى القارىء)

٦ – مقدمات القصائد وعناوينها

٧ – القصائد كنصوص متحققة

ولا بد لقارىء يتصل بالنص عبر قناة الشعر ؛ من أن يمر بتلك الإجراءات التي لم يكن الشاعر يقصدها وهو يكتب نصه ؛ لذا فهي لا تفرض أثرها (أو مؤثراتها) على النص نفسه وانما تدخل في القراءة ،كعوامل معززة أو مدعمة لبنى النص . وهي مما يطرأ بعد إنتاجه، والانتهاء من قوله وارساله بالكتابة .(١٣)

إجراءات قراءة لا ملزمات كتابة . هذا موجز مضغوط جدا لما اعنيه بمرحلة ما بعد انتاج النص ؛ وما يجب أن نلاحظه، ونحن نبحث في المؤثرات المصاحبة للتوصيل ؛ تلك التي تعرفنا عليها قنوات الاتصال ، فتغدو موجهات لقراءة النصوص، تسهم في عملية تأويلها وفهمها وإعادة تركيبها .

الهوامش

١ – نذكّر هنا بالجدل المهم الذي دار بين رولان بارت وريمون بيكار حول النقد البيوغرافي . يراجع (النقد والحقيقة) بترجمة ابراهيم الخطيب – الشركة المغربية للناشرين – الرباط – ط ١ – ١٩٨٥ – ص ١٠٣ وما بعدها .

ونشير أيضا الى تنبيهات البنيويين الفرنسيين الى ان الانغلاق على النصوص ليس إلا اللحظة المؤقتة (أي المرحلة الأولى) في التحليل ؛ حيث ينبغي على الناقد – كما يقول جيرار جينيت – أن ينتقل إلى المرحلة التالية ، أي مرحلة فتح النص على العلاقات الخارجية والحقل المحيط به . ويشبه اللحظة المؤقتة الأولى بالشك الديكارتي . (العرب والفكر العالمي – ع ٥ – ١٩٨٩ – ص ١٥١)

٢ – حول مفهوم التناص : تراجع مجلة ألف – القاهرة – العدد ٤ – ١٩٨٤ .

وكذلك : الدكتور محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – دار التنوير – بيروت – ط ١ – ١٩٨٥ – ص ١٢٠ .

أما التداخل النصي ؛ فهو التواجد اللغوي لنص آخر .. (جامع النص – جيرار جينيت – طبعة دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٦ – ص ٩٠) .

٣ –الشعري والتشكيلي – مقاربة دلالية لعلائق المجاورة – بنعيسى بو حمالة . مجلة الأقلام – بغداد – ع ١ – ١٩٨٧ – ص ٢٤ –

٤ – ديوان جميل صدقي الزهاوي – المجلد الأول – دار العودة – بيروت – ط ٢ – ١٩٧٩ – ص ٤٢٥ .

٥ – من ذلك ما فعله الشاعر العراقي فاضل العزاوي الذي نشر صورته داخل احدى القصائد وجاء الى جانبها قوله :

انظروا الى هذا الرجل

أعرف أنه سيموت في أحد هذه الأيام

السبت ، الاحد ، الاثنين ، الثلاثاء ..
يراجع ديوانه (الاسفار) – مطبعة الحديثي – – بغداد – ط ١ – ١٩٧٩ – ص ٦٥ .

٦ – ديوان الرصافي – بتحقيق وشرح مصطفى علي – ج ١ – دار الشؤون الثقافية بغداد – ط ٢ – ١٩٨٦ ،

٧ – نزار قباني – الحب لا يقف على الضوء الاحمر – منشورات نزار قباني – بيروت – ١٩٨٣ .

٨– هنري زغيب (لأنني المعبد والآلهة أنتِ) – بيروت

٩ – ملحمة جلجامش – طه باقر – ط ٥ – ١٩٨٦ – دار الشؤون الثقافية – بغداد– ص ٨٠

١٠ – قصائد عارية – حسين مردان – ط ٢ – ١٩٥٥ – مطبعة دار المعرفة – بغداد–

١١ – جرت محاكمة الشاعر في السادس والعشرين من حزيران ١٩٥٠ – راجع تفاصيل المحاكمة ودفاع المحامي وقرار الحكم في صدر الطبعة الثانية من الديوان.

١٢ – قارن ذلك بالطبعة الأولى من (قصائد عارية) – أواخر ١٩٤٩ بغداد – منشورات الحيدري –

١٣ – مقترحات القراءة بعد – النصية لا تنحصر في الشعر ففي الرواية أو القصة القصيرة قد ينص الكاتب على ان أشخاصها لا علاقة لهم بالواقع أو من تنطبق عليه مواصفاتهم .. أو أن أحداثها من نسج الخيال ..
كما ان بعض المؤلفات لا تخلو مراحل إخراجها – بعد إنتاجها – من دلالات كالإهداء أو التعليقات أو الرسوم أو الصور أو الخطوط .. وذلك كله مجال دراسة للمهتمين بشؤون تلك الأجناس ..

السندباد البحري
والسندباد الشعري
– شظايا أسطورية –

« وقلت لروحي : يا سندباد يا بحري ؛ أنت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب . ولم تتب عن سفر البحر . وإن تتب تكذب في التوبة . فقاس كل ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك .. »

الحكاية السابعة

من حكايات السندباد

– ألف ليلة وليلة –

تريد هذه الدراسة ؛ وهي تعبر إلى الشعر من خلال مقترب الأسطورة ؛ أن تعثر على ميزة خاصة بموضوعها أولا ؛ وبالقصائد التي ستتخذها مجال تطبيق لموضوعها ثانيا .

يتعين على ذلك ؛ أن نبحث في (أسطورتنا) الخاصة ؛ التي تنعكس في القصائد موضوع التطبيق .

جغرافيا كان السندباد يبحر من البصرة دوما باتجاه الخليج العربي والمحيط الهندي ومن ناحية تاريخية يمثل السندباد واحدا من رموز موروثنا الأدبي الشعبي الذي يشهد على حضارة مهمة تفاعلت فيها العقليات والاتجاهات . ومن ناحية أدبية أجد في السندباد تجسيدا لبطل نموذجي تحركه روح المغامرة والكشف والتعرف، متسلحا بما استطاع من علم البحار والجغرافية، وما لديه من قوة روحية ، لمقاومة الأخطار، وأمل في الوصول إلى هدفه ..

لقد غدا السندباد ؛ وهو يتأرجح بين الاستقرار ببغداد والامتثال لنداء النفس الأمارة بالسفر ؛ رمزا للقلق المبدع ؛ القلق الذي يحرك البطل خارج دائرة ذاته، ولا يدعه مستسلما أو محبطا .

ونستطيع إدراك قلق السندباد ،إن نحن نظرنا إلى الحكايات السبع التي ضمتها ألف ليلة وليلة ،حسب المقترح الذي يقدمه ليفي شتراوس حول الأسطورة، والقائل بانه يجب علينا أن نفهم الأسطورة ككل متكامل ، وأن نكتشف ان المعنى الأساسي للأسطورة (جوهرها) لا ينتقل من خلال سلسلة من الأحداث ، ولكن من خلال حزمة من الوقائع التي قد تظهر في لحظات مختلفة من القصة ؛ فعلينا إذا أن نقرأ الأسطورة كما نقرأ مقطوعة للأوركسترا ؛ ليس من خلال قراءة مقطع وراء الاخر، ولكن من خلال معاملة الأسطورة كما لو كانت عملا اوركستراليا فقط.

وأنه يجب ان نفهمه كعمل كلي . (١) وهكذا جرى التعامل مع رمز السندباد اسطوريا ومع حكاياته السبع التي تروي سفراته وقد انتظمها سياق موحد ، يبدأ بتلبية نداء النفس المتشوقة للسفر، وينتهي بالاوبة إلى الدار بعد ملاقاة الأهوال والمخاطر .. ثم تبدأ دورة جديدة مشابهة وهكذا ..

لقد كان المحرك الأول للسندباد هو المغامرة ؛ ويشي المتن الحكائي لرحلاته بذلك. إذ تتصدر كل حكاية عبارة متكررة مؤداها أن نفس السندباد اشتاقت إلى السفر، أو كما يقول في الحكاية الرابعة (فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب ..)

إذا فالدافع واضح في رحلات السندباد: المغامرة والفضول والطمع. وهي تتدرج حسب أهميتها من خلال الوقائع .ويؤكدها قوله في الحكاية السابعة (اشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار..) إضافة إلى الطمع الذي تؤكده الحكاية نفسها فيقول فيها (وهذا الذي أقاسيه من طمعي) .

لذا نجد الأخطار التي يجابهها تهدد حياته وأمواله معا .كما ان انفراج الأزمة والنجاة تتم دوماً بعودة الأموال المفقودة والحصول على الجواهر والمعادن الثمينة، والرجوع إلى بغداد ، محملا بالأموال والاشياء الثمينة .

يمكن إدراك القلق السندبادي من خلال متابعة حالته النفسية في رحلاته .فهو يبدأ آمنا مستقرا ببغداد ، ثم تحدثه نفسه بالسفر ويجابه الأخطار ثم ينجو ليستقر ببغداد وتحدثه نفسه من بعد بالسفر ..أي ان دورة حياته تتم بالشكل المتكرر الأتي :

استقرار – شوق للسفر – أخطار – نجاة – استقرار

وكثيرا ما يصاحب تلك الأحوال مظاهر محددة . فالاستقرار ببغداد يصاحبه غنى وكرم ؛ والشوق إلى السفر تصاحبه رغبة لركبوب البحر ومعاشرة الناس ؛ والأخطار يصاحبها ندم كبير على مفارقة الوطن والأمن ؛ والنجاة تصاحبها مشاعر الانتصار والبطولة والخلاص .. ولكن لماذا يتغلب شوقه إلى المغامرة على خوفه مما يجري له في البحر، وما يعرض لحياته من أخطار ؟

قد يكون السندباد سريع السأم من المدينة وحياتها .. وقد يكون محبا لملاقاة الخطر في مغامرة وجودية يختبر فيها مصداقية الموت والحياة – إن فيه بعض بطولة سيزيف الذي يحمل صخرته كلما تدحرجت ويصعد بها الى قمة الجبل .. ولكن المتغير في حالة السندباد أنه يجهل ما سيلاقي ، بينما يعلم سيزيف أن حمله للصخرة سينتهي بتدحرجها إلى الاسفل ..

يعتقد بعض الباحثين في قلق السندباد (٢) (أن مأساة السندباد لتنحصر في

شقائه المستمر بلغز الحياة المعقد .. لذا لم تكن أسفاره بدورها لترضيه كما لم يرو غلته استقراره .. فالحياة أمامه ما تبرح غامضة مهما استمر في التعرف عليها) .

وإذا أخذنا الرأي السابق تفسيرا وحيدا لقلق السندباد ؛ فإننا نكون قد اختصرنا معاناته وحذفنا الجانب العبثي منها .

ينتبه دارسو الليالي العربية إلى ما في شخصية السندباد من مزايا مدينية هي مزيج من البغدادية والبصرية (حيث الميل إلى التجارة من جانب والى المقالب والأسمار من جانب آخر ..) وهذه ميزة تشير الى السمة المدينية الغالبة للعصر العباسي الذي كتبت فيه الليالي ودارت فيه رحلات السندباد السبعة .

وأيا ما تكن مكونات السندباد فإن حضوره الأسطوري ظل قويا فالأساطير – كالطقوس – حسب شتراوس ، ليست نتاجا لملكة خرافية بل ان قيمتها الرئيسية هي في حفاظها، حتى عصرنا هذا ، وعبر أشكال مترسبة ،على أنماط من التفكير والمعاينة كانت ولم تزل ، صالحة لنوع معين من الإكتشافات التي سمحت بها الطبيعة (٤).

ولعل القلق الشعري المعاصر في مدن محاصرة بالعادي والمتكرر ؛ تضغط على مشاعر المبدع وترهقه ؛ قد وجد في السندباد المغامر القلق عونا على التعبير عن أزمته. بل طور رمزه الأسطوري ليصنع منه قناعا وبطلا أسطوريا يغامر في رحلات متكررة معاصرة ..

إن الشاعر – بكونه إنسانا متأملاً – وجد (في الكنوز الأسطورية القديمة ضالته من الافكار المتكاملة التي قد يتعب في صياغتها لولا هذه التشكيلات الرمزية الرائعة التي خلفها له الفكر الانساني القديم .)(٥)

وبواسطة تعميق مجرى القلق السندبادي واكتشاف كلية الحكاية الأسطورية في رحلاته ؛ استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من السندباد البحري سندبادا شعريا يحمل قسط عصره من المعاناة والقلق . وإذا كان استسلام السندباد أخيرا قد تمثل بالاقلاع عن أسفاره تماما فإن نظيره الجديد الذي استمع إلى حكاياته كان يحمل اسمه أيضا وصفته قبل الشروع بالمغامرات (السندباد الفقير أو الحمال) .

لقد كان السندباد البحري يقص على السندباد البري أو السندباد الحمال قصة غناه ومالاقاه من أهوال ومصاعب قبل الاستقرار .

أفكان يريد عبر حكاياته أن يزرع سندبادا بحريا جديدا في أرض أسطورية ؟

إذا كان السندباد لم يفلح في مهمته او أن شهرزاد لم ترو قصة السندباد البري فإننا وجدنا نسخة ثالثة للسندباد في عصرنا هي نسخة السندباد الشعري الذي سنتابع في هذا البحث جزئيات صورته وقد استهوت شعراء عصرنا ..

وتكون اسطورة السندباد قد تشظت الآن عبر السندباد البري والسندباد الشعري بهذه الصورة :

السندباد البحري – السندباد البري – السندباد الشعري

ومهمة هذا البحث في قسمه الأخير، تلمس مزايا البحري الأسطوري في الشعري المعاصر .

– شظايا الأسطورة في جسد القصيدة –

– ١ –

يخرج أبطال الأساطير دوما من جغرافيتهم . إنهم لا ينتمون إلى المكان إلا لكي يغادروه ، ويظل جزءا من حنينهم إلى الحياة التي يمثلها .

هنا ؛ وعند هذه النقطة بالذات (مفارقة المكان – والحنين إليه) يرتبط الأسطورى بالتاريخي ؛ ويختلط كل منهما بالآخر .

ينتبه كلودليفي شتراوس في دراسته (متى تصبح الأسطورة تاريخا) (٦) إلى أن المشكلة تكمن في غياب الوثائق المكتوبة والاقتصار على التراث الشفهي الذي يزعم أنه يمثل التاريخ .

إن المشكلة – حسب شتراوس – تتلخص في السؤال : متى تنتهي الأساطير ومتى يبدأ التاريخ ؟

ولا بد هنا من عودة إلى زمن الأسطورة فهي كأحداث مجردة ؛ ذات زمن

خاص قابل للتزامن والتتابع .

لكن قوة الأسطورة التي تفوق رهبة التاريخ – ربما – ؛ كامنة في بعدها الزمني الثالث الذي يؤشر إلى المستقبل .

ولعل هذا البعد المقترح هو الحد الفاصل بين التاريخ والأسطورة .

وهو – إضافة إلى ذلك – تمهيد لآلتقاء الأسطوري بالجغرافي ، باعتبار أن الأبطال في الأسطورة ، خارجون من جغرافيتهم على الدوام .

يفيدنا المدخل السالف في الوصول إلى (البنية الموحدة) للأساطير. فالخروج من البيت أو الوطن ، هو أحد أبنية التشاكل في الاصطلاح المقترح من شتراوس . (٧)

وفي حين يقيم (التاريخي) مجده على أرض صلده ، ويؤسس زمنه في الذاكرة عبر رسوخ جغرافي متميز ؛ نجد (الأسطوري) يخرج عن أرضه ليلاقي قدره راضيا بالمواجهة ؛ مكونا نفسه من خلالها .

في ملحمة (جلجامش) و (الأوديسة) و (حكايات السندباد البحري) يمكن العثور على البطل الاسطوري (الخارج) من جغرافيته الى المطلق والقدري ، ولكن بالانشداد إلى الارض ثانية والعودة اليها .

وإذا كان التحليل يقتضي وقفة متأنية ، فإن التشاكل الداخلي (في الأسطورة ذاتها) يدعم القول بالبنية الموحدة للاساطير .

إن خروج انكيدو من البرية وتدجينه بالشهوة والغواية ؛ يقابله خروج جلجامش من أوروك ذات الأسوار وبحثه عن جواب للغز الموت ، واستنجاده بأوتونبشتم لحل هذا اللغز .

كما ان رحلة عوليس في (الأوديسة) طلبا للمنزل والزوجة والوطن بعد انتهاء حروب طروادة ؛ تقابلها وتشاكلها رحلة ابنه (تليماك) طلبا لأبيه بعد عجزه عن رد خطاب أمه ومنتهكي حرمة بيت أبيه .

وفي النموذج الأسطوري الثالث (رحلات السندباد السبع) (٨) تشاكل بداية حياة السندباد البحري حياة السندباد البري الذي يسترجع عبر فقره وغربته،

بدايات السندباد البحري .

وينقلنا التشاكل الداخلي (في كل اسطورة بشكل منفصل) إلى البحث عن تشاكل عام يجمعها ويشير إلى البنية الموحدة لها .

فالابطال الثلاثة في النماذج الثلاثة يخرجون من المكان وينشغلون في العودة اليه حنينا وملاقاة للأهوال .

كما انهم يتناثرون عبر أبطال مقابلين يستكملون قسماتهم أو يكملون أفعالهم؛ لكنهم يواجهون مصائرهم منفردين دوما .

تصبح لدينا الان ميزتان للأسطوري لا تتوفران في التاريخي . فالاخير ينجز دوره (داخل) جغرافيته واستنادا إلى مزايا ذاتية فيه ؛ أما الاخر فهو مكمل لذلك الدور دون خصوصية محددة .

وهذا حد آخر بين الأسطورة والتاريخ .

أما البحث عن مزايا تشاكلية بين الاسطورة والدين ،احتكاما إلى الصقوس والشعائر ،فهي تحيل إلى مرحلة السحر التي عدها جيمس فريزر، تمهيدا لمرحلة الدين في حياة الإنسان . فالمرء يجاهد من خلال الاسطورة كي يقدم تعزيما يطرد به مخاوفه وينتصر على خوفه أولا .

وهذا وحده يضع الاسطورة والسحر في تقارب مفهوم ؛ ويمنع الذهاب إلى تفسير الأسطورة بارهاص ديني لدى الانسان أو تمهيد للبحث عن الخالق .

إن الاسطورة – بمعيار التقاليد – قد تتعارض مع الحقائق في بعض التعاليم الدينية – وهذا ما نصت عليه الموسوعة البريطانية (٩) في باب الأسطورة وعلم الأساطير. لكنها تلامس السحر في اعتماد الخرافة ، ونسبة غير المفعول ، وإغفال السبب وغياب المؤثر مع بقاء الأثر .

وعند هذه النقطة يصبح الغرائبي أو العجيب ، بعض ما تشترك فيه الاسطورة والسحر . كما يصبح ذلك الغرائبي جزءا من بينه الاساطير الموحدة .

إن البحث عن (غرائبي) متشاكل في الاسطورة لا يكلف كثيرا .

ففي ملحمة جلجامش تبدا الغرائبية بالقوة المبالغ في وصفها ، والمسندة إلى انكيدو وجلجامش ، ثم تصل الى ذورتها في نزول البطلين الى العالم السفلي تحت الماء .

وفي الأدويسة تسير الغرائبية في خطين متوازين : خارجي يحيط بمركب عوليس في طريقة الى بيته . وداخلي يتمثل بقدرة عوليس الخارقة على النجاة دوما – ولوحده – من الأهوال التي يلاقيها والتي يعجز عنها البشر .

أما السندباد في الحكايات السبع فهو الآخر لا يقدم القوة أو الحيلة أو الريح المواتية والأقدار المناسبة . وهي تندرج في نوعين من العوامل أيضا : خارجي وداخلي، لكنها مسخرة كلها لانجاز الغرائبي الذي لا يفارقه منذ الرحلة الأولى .

وسوف يرينا الجدول الملحق بالدراسة أن ثمة مركزا للغرائبي ينجذب اليه السندباد البحري بمركبه فينهزم ثم ينتصر باحدى الوسائل المذكورة آنفا .

ويمكننا التمثيل الان ببعض المواقف :

السمكة الكبيرة التي يحسبها السندباد ورفاقه جزيرة يرسون عليها ثم تتحرك لتفرقهم في الحكاية الأولى .. وبيضة الرخ الهائلة وجيل الماس ووادي الأفاعي في الحكاية الثانية .

جبل القرود ولقاء العملاق الأسود والثعبان الضخم في الحكاية الثالثة . أكلة لحوم البشر والزوجة التي يتقرر دفن السندباد معها بعد موتها في الحكاية الرابعة .

بيضة الرخ المكسورة ، والشيخ الأخرس في الجزيرة النائية يحاول خنق السندباد بقدميه ثم الوحدة في مدينة القرود – الحكاية الخامسة .

الاصطدام بالجبل .. وجزيرة العنبر – في الحكاية السادسة .

المطر والريح والحوت والافعى والطيران بجناحين في الحكاية السابعة .

إن الأخطار السالفة تؤكد التشاكل الداخلي للأسطورة . فالسندباد القادم

أصلا من دوره ثنوية (إقامة – سفر) يواجه أخطارا متشابهة لينجو منها بطرق ووسائل متشابهة .

تلك الوسائل تتلخص في الأقدار والمصادفات (العثور على مركب فجأة أو الالتقاء بآدميين) أو بالحيل والذكاء وإعمال العقل (النجاة بخشبة يشدها عرضيا على بطنه كي يبتلعه الثعبان ، أو إعطاء المسكر للشيخ الأخرس تمهيدا لقتله) أو بالشجاعة التي تدفعه اليها غريزة حب الحياة (الهروب من القبر أو صنع الفلك أو المتاجرة) أو بالخيال المجنح الذي يتخذ صورة التحليق بأرجل طير (النسر أو الرخ) .

إن ما يربط السندباد بالحياة في الحكايات السبع هو سبب واه دوما، لا يعدو قطعة خشب أو لوح انكسر من السفينة بعد اصطدامها ..

لكن ما يعطي هذا السبب قوة غرائبية ، هو مواجهة السندباد للخطر وحيدا منعزلا غريبا . وهذا يتكرر في أغلب الحكايات حيث يموت رفاق السندباد ، ويبقى وحيدا في جزيرة منعزلة ...

الماء في حكايات السندباد هوالسياق الذي يتخلل تلك الحكايات تتابعيا ؛ والنجاة بطرق مختلفة هو عنصر التزامن الذي يمكن أن نقرأ الحكايات اسطوريا على أساسه .

والماء هو السياق المؤدي إلى تشاكل الأساطير وتكوين بنيتها الموحدة . وهذا ما تؤكده العودة إلى نماذجنا الثلاثة المنتخبة (جلجامش ، الأوديسة ، حكايات السندباد البحري) .

ولعل السياق المائي في جلجامش لا يبدو بوضوح لأول وهلة ، بينما تظهر البرية والغابة والمدينة أمكنه لأحداث الأسطورة . لكن ما يقرر نسق الأسطورة الأخير هو بحث جلجامش عن جواب للغز الموت وعن عشب الخلود الذي تبتلعه الأفعي .

وهذا كله يدور تحت الماء ،حيث نزل جلجامش لمعرفة السر من اوتونبشتم ، وهو يرقد في الأعماق .

أما الأوديسة والحكايات .. فالماء هو اطارها الذي لا تقرأ بدونه. وهو القدر

الذي يحمل السفينة ليسلمها إلى مشيئة الرياح كي توجهها .

وفي عودة ثانية الى التشاكل الداخلي يمكننا أن نفتح قوسا آخر حول حكايات السندباد البحري لنجد انها تروى ثانية بلسان شهرزاد إلى مستمع ثان هو شهريار .

وهكذا تصل الحكايات الى قارئها عبر راويين (شهرزاد – السندباد) ومستمعين (شهريار – السندباد البحري) .

وما يضمره السندباد البري من طمع بثروة السندباد البحري، هو الذي يدفع الأخير ليروي للأول ما جرى له في رحلاته .

وبالمقابل فإن ما يضمره شهريار كل ليلة لشهرزاد، من رغبة بقتلها ، هو الذي يدفعها لتروي له حكاياتها كل ليلة ..

وإذا كان السندباد ينتظر نهاية كل رحلة ليستقر زمنا ثم يحن إلى السفر و (ركوب البحر) فإن شهرزاد إذ يفصلها عن حكاياتها الصباح ، تعود كل ليلة لتستانف الحكاية الجديدة .

وعند هذه النقطة يلتقي الراويان ويصبحان واحدا. لان شهرزاد تنتظر عبر لياليها مصير العذارى اللواتي فتك بهن شهريار من قبل . فهي تبحر على الأرض مصارعة عواصف الحقد والغيرة وأمواج الثار والانتقام التي ضج بها صدر الملك المطعون بخيانة زوجته .

وفي كل رحلة يجد السندباد البحري نفسه وحيدا ؛ معزولا في جزيرة غامضة ؛ مواجها خطرا رهيبا ؛ فيتحسر على رفقائه الذين ماتوا ويتمنى لو لقي مصيرهم بدل انتظار المجهول بقلق .

يقول السندباد في الرحلة السادسة (فمات جميع أصحابي ورفقائي واحدا بعد واحد ؛ وكل من مات منهم ندفنه . وبقيت في تلك الجزيرة وحدي وبقي معي زاد قليل بعد ان كان كثيرا فبكيت على نفسي وقلت : ياليتني مت قبل رفقائي وكانوا غسلوني ودفنوني .) .

تتذبذب أمنية السندباد هذه – الموت قبل رفقائه الموتى – بين الطمع بالراحة ؛

واليأس من النجاة ؛ وبين الشماتة الخفية التي يحس بها الحي لانه موجود ، يبصر مصارع الآخرين ،فيدرك أنه حي من خلال موتهم وخلو المكان منهم .

وذلك عينه كان شعور شهرزاد وهي تقتفي أثر العذارى اللواتي عمد شهريار موتهن بدم البكارة في ليلة واحدة .

فهي تشتهي أن تقطع قلق الانتظار المخيف بالموت . وتأمل أن تنتصر على شهريار وضحاياه من خلال الاستمرار بالكلام ، حتى تروض شهوة الانتقام في نفسه،كما يروض السندباد البحري في كل رحلة .

ولنلاحظ – بعودة سريعة إلى التشاكل الخارجي – أن اينياس يقول (وبعد أن بكينا من فقدنا من رفاق ؛ وأمضينا وقتا طويلا في الرثاء لمصيرهم ، رسونا على تلك الشواطيء) ..

وذلك ما فعله جلجامش إذ بكى راثيا صديقه انكيدو متسائلا بصراحة عما سيحل به هو نفسه بعد ذلك .

فالأسطوري هنا خائف لأنه مقتلع يواجه مصيره وحيدا غير مدعوم بقوة خارجية كما هو حال التاريخي ...

وليس أدل على وحدته من ضياع خطاه إلى بيته وجنوح مركبه وعزلته في جزر مخيفة ..

تدخل حكايات السندباد في تشاكل مرجعي ، يتعدى البنية الموحدة إلى الأنساق ذاتها ، مع كتاب مؤلف عام ٤٠٤ هـ هو (عجايب الهند – بره وبحره وجزايره) تأليف يزرك بن شهرياد والناخداه الرام هومزي (١٠) .

وإذا لاحظنا النسق الأسطوري و اعتماد الغرائبية ضمن كتاب جغرافي – بشري كهذا فسنجد أنّ من الحكايات التي يعتمدها الكتاب وتقع في التشاكل مع حكايات السندباد ما يلي :

١ – حديث المؤلف عن طير ضخم يتعلق برجليه بحّاره مركب مكسور فيحملهم واحدا واحدا إلى بلاد الهند – ص ١٢ –١٣

مخطط لرحلات السندباد السبع
ـ الزمن التتابعي ـ

١ – السفر دوماً من بغداد الى البصره ثم من البصره بمركب .
٢ – ينفق السندباد كل ما لديه من اموال قبل ان يشتاق الى سفرة جديدة .

الرحلة الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة
١– سمكة كبيرة كالجزيرة ٢– النجاة من الغرق بقطعة خشب ٣– الرسو في جزيرة ثانية ٤– يرى فرساً عظيمة ٥– يأنس الناس ٦– يشعر بالغربة وينتظر	١– وحيداً في جزيرة ٢– بيضة الرخ ٣ – يشد قدميه برجلي الرخ ٤– يلقيه الرخ في جبل الماس حيث وادي الأفاعي ٥ – ينقذ نفسه بذبيحة ٦ – يطير النسر بالذبيحة والسندباد . ٧ – يلتقي على الأرض بآدميين ٨ – يلهو ويتاجر ٩ – يعود الى البصره بسلام ثم بغداد ليعيش سعيداً ١٠ – يشتاق الى السفر	١ – الريح تلقي براكبي المركب إلى جبل القرود ٢ – اللقاء بالعملاق الأسود ٣ – ينجو مع رجلين فيأكلهما ثعبان ضخم ٤ – ينجو بمفرده بعد أن ربط جسمه عرضياً بخشبه لا يسعها فم الثعبان ٥ – يتاجر في مركب ٦ – يكتشف أنه مركبه المفقود ٧ – يحتمي بالتجارة ويعود إلى البصرة ومنها إلى بغداد ٨ – يشتاق إلى السفر	١ – يغرق المركب بسبب الريح القوية ٢ – ينجو وحيداً بلوح خشبي ٣ – يأسره آكلو لحوم البشر العراة ٤ – يرفض طعامهم الذي يفقد الانسان عقله ويسمنه ٥ – ينجو ويلجأ إلى بلاد قريبة ٦ – يتزوج امرأة منهم ٧ – يقرر العودة بها إلى وطنه ٨ – تموت المرأة قبل عودته فيكتشف انه يجب دفنه معها ٩ – يهرب من القبر ١٠ – يلوح بثيابه لمركب عابر بأخذه إلى البصرة ومنها إلى بغداد ١١ – يشتاق إلى السفر	١ – يكسر الملاحون بيضة الرخ ٢ – يغرق المركب بسبب انتقام الرخ ٣ – ينجو بلوح من ألواح المركب ٤ – جزيرة ثانية ٥ – شيخ أخرس – شيخ البحر – يحمله السندباد على رقبته ٦ – يحاول الشيخ قتله خنقاً برجليه ٧ – يحتال السندباد لقتله باغرائه لشرب المسكر ٨ – يلتقي بمركب ٩ – وحيداً مرة أخرى في مدينة القرود ١٠ – يعمل في جمع جوز الهند ثم ينجو ١١– يعود الى البصرة ومنها الى بغداد ١٢– يشتاق إلى السفر	١ – تصطدم السفينة بجبل ويغرق الجميع ٢ – ينجو السندباد وحيداً ٣ – يصل إلى جزيرة العنبر ٤ – يصبح فلكاً ٥ – ينقذه بعض المزارعين ٦ – يعود إلى البصرة ومنها إلى بغداد حاملاً هدية للرشيد من ملك الهند ٧ – يقابل الرشيد ٨ – تشتاق نفسه إلى السفر	١ – يصل إلى الصين ٢ – تداهمه الرياح والأمطار ٣ – إقليم الملوك ٤ – الحوت ٥ – النجاة منه بلوح ٦ – يصنع فلكاً ٧ – يطير بجناحين مع اخوان الشياطين ٨ – يقتل الحية وينقذ رجلاً منها ٩ – يصل إلى البصرة ثم إلى بغداد ١٠ – يستقر نهائياً ١١ – يلتقي بالسندباد البري ١٢ – يروي له الحكايات

٢ – حديثه عن سمكة يزيد طولها على مائتي ذراع يدخل الفارس من فكها و يخرج من الجانب الآخر ص ١٤

٣ – سلحفاة يحسبها الملاحون جزيرة ، فيوقدون النار ، فتتحرك الجزيرة و تغوص بهم (وإذا بها سلحفاة على وجه الماء ولما أحست بالنار ولدغها هربت ..) ص ٣٧

٤ – سمك له وجوه الآدميين وأعضاء كأعضائهم . ويعلل البحارة ذلك بان الصيادين المتعزبين (المتغربين ؟) الفقراء المتطرفين في اطراف السواحل المهجورة و الجزائر والشعاب والجبال .. إذا وجدوا ذلك السمك .. اجتمعوا به فيتوالد بينهم نسلا شبيها لبني آدم يعيش في الماء والهواء ص ٣٩

٥ – أفعى تأكل قرية بمواشيها وأهلها مما دعاهم الى تركها .. ص ٤٧

٦ – وادي الحيات .. ص ٤٩

٧ – أكلة لحوم البشر الذين يتعاملون برؤوس الناس بعد ذبحهم ص ١٢٦ – ص ١٨٧

٨ – قِردة تهاجم البشر وتعترض طريقهم وتفتك بهم ص ٦٧

٩ – جبال المغناطيس في نهر بالصين تجذب حديد المراكب اليها ص ٩٣ – ص ١٦٩

١٠ – وادي الماس حيث يرمي الناس قطع اللحم ليحملها النسر فيتبعونه بعد طيرانه لأخذ ما علق باللحم من الماس ص ١٢٨ – ١٢٩

١١ – وادي النار في بلاد الزنج – ص ١٥١

١٢ – سوق الجن في موضع بقشمير ص ١٦٩

١٣ – حجر يجذب الذهب وحجر يطفىء النار وحجر يجذب الرصاص .. ص ١٦٩

١٤ – طير السمندل بجزر الواقواق ؛ يدخل النار فلا يحترق .. ص ١٧٢

١٥ – حية تتبلع تمساحا كبيرا .. طولها ٤٠ ذراعا .. ص ١٧٤

١٦ – حيوان قدر الضب ؛ للذكر منه ذكران ؛ وللأنثى فرجان .. ص ١٧٣

١٧ – فرخ طائر يأكل فيلا أو يطير به ليأكله بعيدا .. ص ١٧٨

١٨ – عملاق متوحش يرعى الغنم ويأكل البشر ..يتم التغلب عليه بعد سكرهص ١٨٠

١٩ – النجاة بشد النفس بالطير (أو التعلق بساقه) ص ١٨٥

٢٠ – تهيئة الإنسان للأكل لدى آكلي لحوم البشر .. بدهنه ووضعه في الشمس ص ١٨٧

٢١ – جزر الواقواق التي يسكنها بضعة رجال .. ص ١٩١

٢٢ – نملة ضخمة حملها أمير عمان هدية من أرض النمل الى المقتدر ، وهي في قفص حديدي ، مشدودة بسلسلة – ص ٦٥ونستطيع مقابلتها بحوادث مشابهة في حكايات السندباد في ألف ليلة وليلة وحسب ترقيمنا الآنف كالأتي :

١– يربط السندباد نفسه برجلي الرخ ليطير به ثم يلقيه في الأرض – الليلة٥٤٤

٢ – يروي جماعة من الهنود أخبارا عن سمكة طولها مائتا ذراع – ل ٥٤١ وأخرى لها صفة البقرة –ل (ليلة) ٥٥٠

٣ – سمكة كبيرة رست في البحر ،فبنى عليها الرمل ،فصارت، وقد نبتت عليها الأشجار، فلما أوقدت عليها النار تحركت ،ونزلت في البحر، فغاصت بالسفينة– ل ٥٣٨

٤ – في بلاد السند سمك له وجوه الآدميين – ل ٥٤٦ وسمك له وجه مثل وجه البوم – ل ٥٤١

٥ – حية ضخمة في فمها رجل – ل ٥٦٥ – ل ٥٤٨

٦ – وادي الحيات : كل أفعى مثل النخلة لو جاءها فيل لأبتلعه – ل ٥٤٤

٧ – جماعة عراة يأكلون لحم الانسان مشويا أو بدون شي – ل ٥٥١

٨ – جبل القرود : وهم كالجراد يهاجمون المراكب – ل ٥٤٦

ومدينة القرود : ينام الناس في الزوارق ليلا خوفا من مهاجمة القرود – ل٥٥٨

٩ – تنكسر السفينة عند جبل فيه جزيرة كبيرة، عندها مراكب مكسورة وأشياء خلفها البحارة الذين غرقوا بعد اصطدام سفنهم بهذا الجبل – ل ٥٦٠

١٠ – جبال الماس: والتقاط الماس برمي الذبائح من الأعلى ليلتصق بها الحجر، ثم يطير بها النسر، ويسقطها خارج الجبل – ل ٥٤٤ – ٥٤٥

١١ –

١٢ – رجال لهم أجنحة يطيرون بها آخر كل شهر وهم اخوان الشياطين – ل ٥٦٥

١٣ –

١٤ – طير يفقس في صدف البحر ويعيش عمره كله في الماء – ل ٥٥٠

١٥ – حية تسد بيتها بحجر ضخم وتبتلع رجلا بعد آخر – ل ٥٦٥ – ٥٤٨

١٦ – حيات إقليم الملوك عظام الخلقة – والحوت يبتلع مركبا – ل ٥٦٣

١٧ – طير الرخ يزق أولاده بالأفيال – ل ٥٤٤

وحش الكركزان يحمل الفيل على قرنه ويأكل الجمل – ل ٥٤٥

١٨ – العملاق الأسود آكل البشر – ل ٥٤٧

شيخ البحر أو الشيطان – ل ٥٥٧

١٩ - يشد السندباد نفسه بأرجل الطيور ليغادر المكان – ل ٥٤٤ – ل ٥٤٥

٢٠ – دهن المتوحشون أجساد البحارة بالنارجيل ووضعوهم في الشمس بعد أن سقوهم شرابا يجعلهم كالبله فيأكلون دون وعي – ل ٥٥١

٢١ – جزر كثيرة يجدها السندباد خالية من البشر – ل ٥٥٧ – ل ٥٥٩ – ل ٥٦٠ – ل ٥٦٤

٢٢ – دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ في رأسها .. وفيه صورة إنسان – ل ٥٤٦

* * *

إن ما يحمله نص الحكايات السبع أو رحلات السندباد – هو إعادة انتاج لكثير من معلومات (عجايب الهند ..) بكونها (حقائق) جغرافية طبيعية أو بشرية . وكونها حقائق ليس الا وصفا نسبيا أي بأن تعدّها مسلمات آمن بها العقل الذي أنتج النص الأول .. واستمر مهيمنا عند إعداد الثاني . إذ لا يخفى أن كثيرا مما يقدمه كتاب (عجايب الهند) على أنه حقائق يرويها المسافرون والبحارة المتمرسون لا يعدو أن يكون أوهاماً . وكذلك الأمر بالنسبة للوصف الجغرافي والحيوانات المائية والخوارق وغيرها مما نجده في الحكايات . كما أن النسق الحكائي في عجايب الهند مشابه كثيرا لنسق الحكاية السندبادية لا سيما في العناصر الأساسية للحكاية : مغامرة البحر ؛ ضعف السفينة في الموج والريح ؛ الانكسار أو الغرق ؛ النجاة بأعجوبة خارقة؛ رؤية المدهش والغريب والخيالي ؛ وأخيرا العودة أو الأمان ..

كما ان الحوار يتم بمفردات شعبية واضحة يغلب عليها قاموس المهنة .وهي المفردات التي يستخدمها البحارة .

لكن رحلات السندباد . بما انها حكايات مروية – بلسان شهرزاد – ولها مستمع وبطل محدد ومستمع آخر يقص عليه السندباد قصته ؛ نجدها تأخذ شكلا موحداً ونسقا حكائيا واضحا مكتملا .

بينما تبقى (عجايب الهند) ملاحظات جغرافية وخلاصة رحلات بحرية (١١) ممزوجة بخيال خرافي لا يميل إلى التدقيق أو التثبت من الأحداث .

ما بين الحكايات إذاً وبين العجايب اكثر من صلة .. تجعلنا نعدّ الحكايات مصدرا مرشحا للتأثير في عقلية القارىء المتمثل والمتأمل ..

وبهذه الغرائبية والبناء الخيالي تمتلك الحكايات ، قوة قراءة ، تنفذ إلى عقل قارئها فتأسر خياله ..

وليس الشاعر استثناء في قوانين القراءة .

إنه يحمل في لا وعيه التقاطات كثيرة، يتركها لتنبثق في أوان انتاج التجربة، لتتفاعل مع سواها في عملية النظم الشعري المعقدة والشائكة .

وستحاول الدراسة في الجزء التالي أن تتابع أنماطا من صور السندباد الشعري وهذا يتطلب معالجة فنية أولاً لأنه يقذف بالدراسة مباشرة إلى باب الرمز الأسطوري وتجلياته ومظاهره ؛ إلا أن المتابعة التاريخية تسمح بآشتقاق نتائج ذات بعد اجتماعي يبصرنا عبر القراءة بسبب الميل الى النموذج السندبادي في شعرنا المعاصر .

النموذج السندبادي في الشعر الحديث

يلبي النموذج السندبادي للشاعر المعاصر غنى اسطوريا وعمقا انسانيا لا تحمله النماذج الاخرى التي كان أغلبها بطوليا او منسحقا تحت ظروف الحياة .

وبين هذين النموذجين ، يقف الشاعر الحديث محتارا .. فالنموذج البطولي لم يكن ينطبق على ظروف الحياة العربية في الاربعينات حيث التمزق والتخلف وتكريس الاحتلال والتبعية : تقسيم فلسطين .

والنموذج المنسحق هو الاخر لم يكن معبرا عن ضمير اللحظة التي يشهدها الشاعر العربي ، فالانسحاق يعني التسليم بخواء الحاضر والمستقبل معا .

ولهذا كان النموذج الذي يمثله السندباد مغريا، لانه يمثل الوعي الرافض ارتباطا بالمرفوض لا استعلاء عليه .

لقد كان السندباد يغادر مدينيه مستجيبا لاغراء السفر الذي هو حلم فوق الواقع .ثم يجد من الاخطار ما يجعله يندم ويحن لأمن الواقع وسلامه ، لكنه سرعان ما يضجر من الإقامة ويحن الى السفر ..

هذه الدورة اللامتناهية تمثل خلاصة القلق السندبادي الذي كان قناعا مناسبا لقلق الشاعر العربي ، وهو يسكن مدينيه العربية محبا وقانعا ، ثم يبحر في الحلم ،الى

مدن اخرى .. لكنه يحس مرارة المنفى فيعود ..

ولقد كانت الهجرة حلما وحقيقة في ان واحد .

فبعض الشعراء جرب المنفى حقيقة .. وبعضهم الاخر اكتفى بالرفض وخلق (يوتوبيا) بديلة ..

الا ان المنفى في الحالين كان قاسيا .

وراح الشاعر من منفاه يحن الى مدينته ، التي سرعان ما يشكو منها بعد عودته اليها .

والمدينة هنا ليست مكانا مجرداً .

انها المكان محكوماً بقوة عليا ونواميس معينة وعلاقات محددة مدنيته وهي اذ تضغط على ضمير الشاعر ، فانما تنوب عن تلك القوى كلها ، وتستمد قسوتها وعنفها منها .

بل هي تتسع لتعني البلاد كلها . واذ يواجه الشاعر العسف ، لا يجد الا ركوب المغامرة ، والبحث عن كنز في بحار بعيدة ، سرعان ما يعود منها خائبا كالسندباد

(١)

هذا التشبث بالسندباد يمنح الشاعر حرية الاستعانة به دون تقيد بمضمون حكاياته التي كان بعض الشعراء غير مطلعين عليها كما يبدو ، او انهم لم يتوقفوا عندها مليا .. بل انساقوا وراء فكرة الغرب نفسه عن الف ليلة وليلة او الموروث الشعبي ، وما تخيل من رؤى حول الليالي ..

لذا كان السندباد باحثا عن كنز او ثروة او لغز ولم يحصل عليها بل عاد خائبا..

وهذه الفكرة توافق القول باستعارة السندباد نموذجا للفشل والخيبة والاستسلام.

فالرحلات السبع لم تمنحه امانا ولا ثروة دائمة ، لذا ظل يكرر المحاولة ولعل في هذا المقترب تصرفا جيدا في الرمز الاسطوري ، لكنه قد يقحم عليه ما ليس فيه اصلا عن جهل بالحكايات .

فقراءة الحكايات السبع – كما وضحت في القسم الاول – لا تشير الى الثروة حافزا للسفر الا في المقام الاخير إذا أردنا أن نرتب دوافع السندباد ومحركاته .

وعلى العكس فقد كان السندباد يعود بمال وفير كل مرة ويوزعه على المحتاجين ويقيم المآدب ويعمل بالتجارة والبيع حتى تأمره نفسه بالسفر ثانية. والملاحظ ان السفر حافزا نفسيا او اختيارا من اختيارات الوعي الرافض ، لم ترد الا في القصائد الاخيرة للشعراء المعاصرين .

اما اتصالهم الاول بالسندباد فلم يكن الا بكونه رمزا للبحث عن مدينة بديله وحلم جميل وكنز دفين ..

وربما نسبت الى السندباد افعال اخرى ، لم يقم بها، كخطف الاميرات الجميلات مثلا .. وهذا ما توضحه قصيدة مهمة للشاعر العراقي رشيد ياسين ،تعكس صورة السندباد في اوربا ،من خلال حلم فتاة قابلها الشاعر في مرقص اوربي كما يقول في تقديم القصيدة ، ذات العنوان الموحي ، حفيد السندباد (١٢) وسوف استعين بمصاحبات النص للوقوف على صورة السندباد فيه .

فهناك اولا العنوان : حفيد السندباد .

وعبارة التقديم النثري : حوار في مرقص اوربي

وتاريخ القصيدة : ١٩٦٨

ومكان كتابتها : صوفيا

ان هذه العناصر مجتمعة تساعد في فهم النص رغم انها استعانات ما بعد نصية ، اي جرى حصرها بعد الانتهاء من (كتابة) النص ، لكن القراءة كفعل تال لكتابة النص والفراغ منه ، تستعين بتلك الاجراءات ، لتصحيح مسارها او تقوية صلاتها بالنص .

انها جزء من (سياق) او اطار تقتضيه عملية توصيل الشعر. فالمكان والزمان يضيئان الحقبة والمدينة . ما بعد نكسة حزيران ، وشعور العربي بالهزيمة ، وما وصل الى الاخرين من اسبابها .. وما تصوروه .

والمدينة : هي مكان اوربي ، محكوم بقوة الموروث الفكري عن العرب ورموزهم واساطيرهم ..

ثم نجد المكان الخاص (مرقص اوربي) ذا دلالة مهمة ايضا . ففي المرقص يدور الحوار بين الشاعر وفتاة حالمة ، في المرقص .. وليس مكانا اخر ينبغي على الشاعر ان (يحاور) من اجل حق امته في ان تقول كلمتها .. وتسمي مدبري هزيمتها..

اما العنوان فهو يحيل الى الميراث .. والى الصلة بالاباء . فالحفيد يريد ان يحاور نيابةً عن ماض كان عبئا عليه هو نفسه . ويحاور بأُسم حاضِر مهزوم دون ارادة منه .. فالحفيد ، عنوانا للقصيدة ، يشير الى تلقي ما ظل من السندباد :رمزا وماضيا ومغامرة ..

في القصيدة عدة صور للسندباد: الاولى صورته كما تحفظها الفتاة كما (حسب ما سمعت) عن الشرق .

والثانية : صورته كما هي في ذاكرة الشاعر

والثالثة : صورته كما هي في الواقع – وبسبب منه .

الصورة الاولى : الفتاة .

عشقت بلادك منذ الطفولة

فهل هي حقا بلاد جميلة

كما وصفتها لنا شهرزاد ؟

وكنت اذا حان وقت الرقاد

احل الضفيرة

واتركها تتناثر فوق الوساد

واحلم اني اميرة

سيأتي ويخطفها السندباد ..

الصورة الثانية : الشاعر

من اقاصي الليل يدنو السندباد

شبحا يجلله السواد

(ارأيت ما فعلوا

لقد قتلوا الجميلة شهرزاد

وسفائني لم يتركوا منها على

وجه المياه سوى الرماد)

الصورة الثالثة : الواقع

من نحن ؟

ماذا ظل فينا من طموح السندباد ؟

ماذا تبقى من عوالم شهرزاد ؟

.. تحطمت اشرعة السندباد

ان الفتاة تحلم بسندباد يخطفها بسفينته ليعود بها الى الشرق الساحر. اما الشاعر فيستحضر صورة السندباد وسفينته كما تروي شهرزاد في الحكايات وقد نهبها القراصنة او المتوحشون ، اوعصفت بها الريح ..

لكن الواقع كان قاسيا ..

فالفتاة اذ تعرفت الى حفيد السندباد لم تجد الا ملامح متجهمة ذكرتها بهاملت..

والشاعر اذ استرجع في الذاكرة ما ظل من السندباد ، لم يجد الا الخواء

والحطام ..

والذي يزيد الامر سوءا ان الشاعر لا يملك الا الاسف ، فهو ليس اميرا كهاملت وليس خصمه الملك ..

ان خصمه هو دمه .. وميراث اهله .

انه الموت الذي يعبد .. والضعف الذي استشري .

انه الثورات التي لم تمنع الهزيمة .. حتى كأنها تحاول المستحيل (من يستطيع بكفه العزلاء – تفتيت الصخور) لم يبق اذا من السندباد الا سأمه .. بعد ان سلب القتلة مجده .. وحفيده لا يملك قصرا او جزيرة وليس له سوى قلبه ..

ان النموذج السابق يرينا نموذجا يحمله الشاعر العربي وزر الهزائم والنكسات ويشنع من خلاله نموذجا خائبا لكنه خائب في حلمه وطموحه رغم التصاقه بالارض وحبه للناس .

(٢)

ويمثل السندباد انخذالا قدريا . فسفينته التي رأينا الريح تعبث بها، وتغرقها، كل مرة .. توحي للشعراء المعاصرين بخيبة قدرية سببها اختيار السندباد االوحدة والابحار الجرىء في كل مرحلة ..

يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي في مقطع صغير بعنوان (الجرح) :

كلما عدت من المنفى التقت عيناك بالجرح القديم

فالمنفى يقابل القديم ، والهجرة من احدهما تعني الذهاب الى الاخر. كما ان العودة الى واحد منهما ، تعني الانتقال الى ما يقابله عناء وألما ..

وبهذا يختزل البياتي قلق السندباد وجوديا .

فاذا كان نص رشيد ياسين قدم لنا السندباد خائبا لهزيمة مجده سياسيا ،فان سندباد البياتي كان مهزوما قدريا ووجوديا ، رغم انهما معا يستفيدان من المتن الحكائي الذي نصت عليه الف ليلة وليلة .

لكن قلق السندباد الوجودي – المنفي ، لدى البياتي ، اكثر قربا من جوهر الاسطورة ونسقها العام ، اذا ما احتكمنا الى استخراج مدلول من التشاكل الداخلي لحكايات السندباد ..

فهذا الجدل المستمر بين الاقامة المطمئنة ببغداد ،ثم الشوق الى السفر ،تقابلهما في قصيدة البياتي : حالة المنفى – والجرح القديم ..

١ – كلما عدت من المنفى – التقت عيناك بالجرح القديم

٢ – انه الجرح القديم – ابدا تحمله في ليل اوربا البهيم

ففي (١) هناك عودة من المنفى الى الجرح القديم ..

وفي (٢) الجرح القديم محمولا في ليل المنفى ..

وهذه ميزة التقابل بين ألم المنفى .. وألم الاقامة ..

وهي ميزة سندبادية ،كما راينا ،فهو ان تاب عن السفر بسبب الالام التي قاساها ، عاد ثانية واشتاق اليه ..

بل ان البياتي في القصيدة نفسها يسمى هذا الجرح ، جرح السندباد (١٢) :

انه الجرح الذي حطم قلب السندباد

وهو يرى نزاع السندباد مع الظلام والأمواج والخوف ،صراعا قدريا في المقام الاول ، يستحضره حتى دون ذكر السندباد :

غدا نلتقي

بعد غد

لقد طال ليل الرحيل

وطال النوى

ومات رفاقي وظل الشراع

يجوب البحار (١٤)

وفي القصيداتان الى ولدي علي (١٥) يطالعنا السندباد المهزوم قدريا مرة اخرى:

البحر مات وغيبت امواجه السوداء قلع السندباد

ولم يعد ابناءه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح : عاد

انه يصطنع للسندباد ابناء ينتظرون عودته، خلافا لما في الحكايات ،حيث لم يتحدث السندباد عن اولاد قط .. وربما كان هذا مزجا من الشاعر بين الخيبة والوعد بالعودة ، او انه مزج بين السندباد وعوليس الذي كان ابنه وابوه وزوجته ينتظرون عودته ..

ان (الكنز) في هذه القصيدة مخبأ في اخر البستان .. لكنه خاو تطمره الاوراق والرماد والظلمات ..

الكنز في المجرى دفين

في اخر البستان خبأه هناك السندباد

لكنه خاو ، وها ان الرماد

والثلج والظلمات والاوراق تطمره وتطمر بالضباب الكائنات

كما يمزج البياتي في قصيدة اخرى (شيء من الف ليلة) (١٦) بين سفر السندباد والعثور على ارم ذات العماد، التي عدها قارة جديدة ،يكتشفها السندباد بمركبه ، ولكن النهاية الخائبة للسندباد تمتد الى الشاعر نفسه الذي يري انه كان يحلم، فيسقط اخر القصيدة ،من سريره على الارض ميتا .. ويدرك شهرزاد الصباح.

(غريبا في وطني وفي المنفى) .. يقول البياتي في (سفر الفقر والثورة) وعند هذه النقطة يلتقي بالسندباد الذي ظل ينتظره رغم خيبته وظل ينتظر عودته (يحمل في مركبه للاامم المغلوبة البشارة) .

والسندباد الشعري لا يقف عند الرحلات السبع .

انه يتعداها ليغامر في رحلة ثامنة .

وفي هذا النموذج تتحدد نظرتان دافعهما الشعور بأن استسلام السندباد وركونه الى الاستقرار ، لا يعبران عن طموحه الحقيقي .

انّ فشل السندباد يكمن في عدم معاودته الابحار والمغامرة .

لذا اقترح الشعراء رحلة ثامنة تخيلوها بمنظورين هما :

١ – اكتشاف السندباد خواء (الخارج) فيعود ليبحر مرة ثامنة في ذاته .

٢ – هروب السندباد من فشله وعجزه ، يدفعه الى معاودة الرحلة مرة ثامنة دون جدوى .

والاكتشاف في النظرة الاولى يعطي السندباد سمات نبي جديد يحمل البشارة ولعل خليل حاوي كان اول المنبهين شعريا الى الحاجة الرمزية لرحلة سندبادية ثامنة . بعد ان نبه الى وجوده السندباد الثلاثة (١٧) .

فالسندباد يحمل داره معه هذه المرة ، ويكتشف انه لم يقل ما اراد قوله، رغم حكاياته السبع التي يعرفها الشاعر فيعتمدها مَرجعاً، بدليل انه يروي منها قصة دفنه حيا وهربه من الشق الذي صنعه الوحش في المغارة الليلية – الليلة الرابعة –. وكذلك احتياله على الشيخ البحري الشيطان ونجاته منه. ولكن ذلك كله لا يساوي عبارة اراد ان يقولها في رحلته الجديدة التي قام بها صوب ذاته ،فلم يستطع لان النيران تأكلها اخر القصيدة .

ويعود الشاعر العراقي كمال الحديثي في قصيدة تحمل عنوانا مشابها (١٨) ليجعل السندباد يقوم بهذه الرحلة المؤجلة مؤكدا فيها :

هذه الرحلة لي وحدي

فياريح ويا شمس ويا بحر

اعينيني

ان السندباد يصاب بالسأم لان خزاناته اتخمت .. وما ذاك مبتغاه .. ولكنه يحلم ولا ينفذ حلمه، فالريح تعبث بمركبه ، والجبل المسحور يجر شراعه، والحوت

متربص بحطام المركب ..

يعود السندباد مرة مرة اخرى ليقسم انه لن يعود الى السفر لو نجا بهذه المرة،فقد ادرك أنه سيؤول الى القاع ولذا سوف يستقر ولن يبحر ..

* * *

يقدم الشاعر سامي مهدي صورة نموذجية اخرى لسندباد مابعد الرحلة السابعة. انه يرى السندباد فاشلا مستريحا ، وخائبا لا يملك الا الحكايات . لكنه اذ يفكر في اطلاقه – مرتين في قصيدتين – لا يسمح له باكثر من الفشل نفسه .

في (اللغز) (١٩) يرسم الشاعر صورة لما تحصَّل من رحلات السندباد :

لم يكن في البحار البعيدة غير البوار

لم يكن ثم غير البحار

بالردى والرماد

وكانت عرائسها غانيات

يقفن على باب حان صغير

ويعرضن للمشتري ليلة في سرير

وتستمر بنية النفي هذه لتسلب الرحلات ما فيها من اثارة .فليس سوى القراصنة والساحرات والغزاة .. وليس ثمة كنز ولا لؤلؤة ولا وهم ، مما يوحي به (نزق المبحرين) وبعد بنية النفي التي تستغرق ستة عشر بيتا (منها ما هو نفي بالسلب اي بأداة النفي وما هو نفي موجب اي باثبات العكس) نلتقي ببنية السؤال:

اذن كيف بالسندباد

وكيف بما رام من مبتغاه ؟

ويأتي الجواب بعد هذين البيتين مباشرة ..

لقد كان لغزا

وظل ، كما كان ، لغزا
فَتاه
وهامت جزيرة احلامه في رؤاه
وصارت هي المستحيل
فملّ ...
لقد تكونت لدينا ثلاث بنى في القصيدة ..
١ – النفي – بسلب ماضي الرحلات
٢ – السؤال – لبيان حيرة السندباد
٣ – الاجابة – لبيان خيبة السندباد وسأمه

وينبني على هذه المقدمات : نتيجة تقول ان السندباد سيبحث الان عن دار ومستقر، لينسى خبيته، ثم يمضي لأي حان كي يروي حكاياته للسكارى .. مهاناً ذليلاً.

* * *

ويعود سامي مهدي مرة اخرى الى (ما بعد الرحلة السابعة) فيتحدث في قصيدته (موت السندباد) (٢٠) عن قرين يعيّر السندباد بانه اذ يزهو بحكاياته السبع فانه لن يبقى له من جديد سوى انتظار الموت وحيدا .

هذا القرين مستمد من(السندباد البري) الذي يروي له السندباد البحري حكاياته .

لكن الشاعر حمّله فكرة الموت الجسدي بانتهاء المغامرة .

فالسندباد البري هنا هو السندباد الشعري الذي يموت ان كفّ عن المغامرة. وبعد حين يجد الناس السندباد قتيلا ، وقد لبست حورية ثياب الحداد عليه .

أيكون إذن قد لاقى مصيره مبحرا في رحلة ثامنة ؟

أم أنه القرين أبحر فمات ؟

إنه لغز السندباد مرة أخرى ! ومأزق اختياره لما بعد الرحلة السابعة ...

(٤)

بعد نماذج السندباد المهزوم حضاريا وقدريا ومصيريا ، سنقف عند نموذج السندباد إنسانا يواجه الموت المحتوم بيد فارغة او جرة خاوية .

وهنا سيكون امامنا مقترح شعري يقدمه الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي لا يمكن قراءة شعره دون البحث عن شظايا الاسطورة السندبادية (٢١) . فاسطورة السندباد الباحث عن كنز مخبوء في جرة أو عن لؤلؤة في محارة ، تهيمن بشدة على رؤيته ، فيصل الى الاقتناع بعد عناء طويل بالخواء والفراغ .

في ملحمة جلجامش يصف الشاعر العراقي القديم ما حل بالارض بعد الطوفان فيقول :وتحطمت الأرض الفسيحة كما تتحطم الجرة .

وفي رثاء حسب الشيخ جعفر لبدر شاكر السياب تتحطم الجرة بعد انتهاء الرعد:

لا رعد أخضر ، لا وفيقة ، لا حديقة

قطة عمياء تبحث في ظلام الطين

عن مغزى الطفولة

عن حليب

جرة كسرت

وتندبها عجوز من صبايا العيد ..

إن الجرة في شعر حسَب متكسرة آنا وخاوية آنا آخر . انها الامل الذي خاب والسراب الذي تبدى للسندباد الشعري كما تبدى سلفه (٢٢)

فالجرة ليست مخبأ أو مكانا فحسب . انها بارقة امل ينطفىء، بعد ان يومض ، وقد تدخل هذه الشظية الاسطورية دون ذكر تفصيلاتها ، كما فعل الشاعر في قصيدته (الجرة الخاوية) التي لم يذكرها في أي ايا من ابيات القصيدة القصيرة ،رغم

انها معنونة بأسمها .

كما تظهر إحدى شظايا الاسطورة السندبادية في قصيدة السندبادية الكنز التي تمثل مرحلة الابحار صوب المجهول بحثا عن جوهرة (او معجزة) تخبئها جرة (او بارقة أمل) .

في (الكنز) تتضح ملامح (الجوّاب) الذي يلم الشاعر اجزاءه من مصادر متعددة ، لكن ملامحه ظلت في النهاية سندبادية .

إن الشاعر يمسك بالكنز ثم يفقده في رحلة (خائبة مريرة)، لعلها إشارة الى سنوات الغربة التي يستذكرها الشاعر بعد عودته .

وهذا ما تعبر عنه قصيدة (الجذوع) فالدرويش المتحير لم يمسك بالماضي ، ولم يرض بالحاضر .. وهي حيرة أخرى تماثل قلق السندباد :

تحير الدرويش بين عالمين
محترق اللسان واليدين
كجذع نخلة قديم
منجرد عقيم
يشد عينيه إلى الوراء
لا شيء غير حفنة من زبد البحار
وما تثير الريح من غبار
والأرض والسماء
يشد عينيه إلى الأمام
لا شيء غير كومة العظام
وجرة مكسورة تغور بالظلام
والأرض والسماء

فماضيه ليس سوى زبد وغبار وفراغ .. وحاضره ليس سوى عظام وجرة مكسورة وفراغ ..

وهذه هي لب معاناة السندباد ودورة حياته الازلية ..

(لقد غرقت مراكبك الصغيرة / وانطوى العكاز حبلا في يديك ..)

هكذا يخاطب حسب الشاعر الراحل بدر شاكر السياب ؛ وهو لم يجد قناعا للموت المحتم سوى المراكب الغرقى .. إنها مراكب السندباد الذي تصوره الحكايات، وقد أمسك عكازا ، وراح يتأمل البحر لعل ثمة سفينة عائدة إلى البصرة.. لتحمله معها ..

لكن العكاز لا يعين على الانتظار فهو ليس غير حبل ..

* * *

(٥)

السندباد صورة لأمل .. إنه نموذج رومانسي تكفّل به السياب الذي أدرك منذ بواكيره الشعرية غنى شخصية السندباد. لكنه ظل يستخدمها عابرا ختى مرحلة التموزيات ..

فالسندباد هو الباحث عن المهجول .. إنه في ارتحال دائم . ولذا فثمة أمل في عودته أو عثوره على كنز أو ثروة ..

كأن سندباد في ارتحال

شراعي الغيوم

ومرفأي المحال (٢٣)

ذاك هو السندباد كما رآه السياب ؛ فآستعان به ، أملاً في العودة ، أو الشفاء أو الوصول الى غرض ..

وعندي أن لهذا الاستخدام المحدود سببا يصوّت إلى جانب ثقافة السياب الأسطورية . فهو يذكر بنلوب في اشعاره الأولى (عام ١٩٤٧) محللا مغزى

وعدها لخطابها (قصيدة أهواء)

وهذا التأثر بأسطورة عوليس التي قرأها في (الأوديسة) دون شك ، يتضح في كثرة إحالته إليها وتضمينه إياها وتصرفه فيها ..

لقد وجد السياب في عوليس ما لم يجده في السندباد، لأن ثمة امرأة تنتظره.. وآبنا وأبا ..

أما السندباد فهو مغامر .. بحار .. تبتعد به الخطى لكنه يعود أخيرا إلى المنزل..

وتختلط بآنصهار عجيب في قصيدة السياب أربعة أنماط موازية للسندباد وهي:

١ – عودة تموز لبابل

٢ – عودة المسيح إلى الحياة

٣ – عودة العازر إلى الحياة

٤ – عودة عوليس إلى ايثاكا.

وتمثل قصيدته (رحل النهار) مزجا واضحا بين السندباد وعوليس ، لانه كتب القصيدة في بيروت ، وأراد أن يتمثل مشاعر زوجته وهي تنتظر عودته

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

وقد حاول السياب أن يعطي السندباد بعدا سياسيا ، مستغلا عودته إلى بغداد، بعد كل رحلة من رحلاته السبع ، فسمى قصيدته (مدينة السندباد) وراح يرثي

بغداد – في النصف الثاني من الخمسينات – مرددا على لسان السندباد : أهذه مدينتي ؟ ثم يمزج عند الإجابة : عشتار وتموز والمسيح .

فكلهم جرحى متألمون لما حل بمدينة السندباد ..

ويجمع شخصتي عوليس والسندباد في (الوصية)، كما تبرز في مرحلة (منزل الأقنان) شخصية السندباد بلوازمها العامة (السفر – المخاطرة . الأمل بالعودة)..

ولكن النموذج الطاغي يظل هو المعنى العام للسندباد مبحرا ومغامرا ويستحيل لدى السياب إلى أمل بهيج (لا يتحقق) بالعودة إلى المنزل ..

* * *

(٦)

قد يصبح السندباد راويةً ساخرا .. وهذا ما فعله سعدي يوسف في عمل هو (أبراج في قلعة سكر) (٢٤) إذا كان السندباد يطل من شاشة التلفزيون ، ليسخر من (رحلته السابعة العرجاء) .. ولينبه المشاهدات إلى النوم .. ليتفرغ لإصلاح سفينته وليقدم قصة عما يدور في (قلعة سكر) في العقد الأول من هذا القرن خلال الاحتلال العثماني .

وليس السندباد هنا الا محاولة درامية ذكية لإدارة الحدث .. والسندباد في شعر سعدي يوسف رحالة أيضاً (يعرف البلاد التي تلون الليل بأضوائها) – قصيدة أبيات بسيطة – وهو الذي يصلي في حجرة فيلمح (أفعى بلا عينين تلتف على زهرة) – قصيدة ساحة أسبانية – كما يذكر سعدي اندهاشات سندباد العراق والمرافىء التي يشحب الضوء فيها – نجمة سبار تاكوس –..

وهي اشارات لا تدل على اهتمام الشاعر بالرمز السندبادي إلا إهتماماً عابراً.

(٧)

(السندباد الثائر) هو اخر النماذج التي ينقف عندها ، محاولين الاشارة الى أن الشعراء لم يستثمروا الجانب البطولي في شخصية السندباد ، لصلته الأبدية بمدينته

أولا ولأن رحلاته تشكل دورة غير تامة ثانيا ، لذا وقفوا مترددين ازاء استلهام شخصيته ثائرا أو مكافحا ..

لكن شعر الشبان في الخليج العربي (لا سيما البحرين) يؤكد هذا الوجه من وجوه السندباد الشعري .

فالشاعر علي عبدالله خليفة يقول على لسان فتاة تخاطب حبيبها البحار :

روّع الحيتان والأعماق يا آبن السندباد

روّع الظلم وأنصاف الرجال

في عناد (٢٥)

وهو يعيد إلى الأذهان (حفيد السندباد) بشكل جديد يستثير همته في ركوب البحر والمغامرة .

ويعطي الشاعر قاسم حداد اسماً اسطوريا جديداً للسندباد هو (سيزيف) الذي عاقبته الالهة برفع الصخرة كلما تدحرجت .. لكن المعنى الجديد لسيزيف هو الثورة على القدر .. وكذلك يصنع السندباد .

بعيد دربنا يا بحر

لكنا سنقطعه

صدى سيزيف يدعونا

صدى سيزيف يدعونا

سنبحر رغم ما علقت بأرجلنا وأيدينا . (٢٦)

ويمزج كذلك بين السندباد وعوليس ذاكرا (بنلوب) المنتظرة في قصيدته (قولي لنا يا شهرزاد) (٢٧) :

الفارس العبسي في المنفى تغيبه البحار

في القاع ..

في الأصداف ..
في الدرر الكبار
بنلوب في الشطآن تنتظر الخبر
وتريد أغنية البحر

فالمغامرة البحرية هنا ؛ ثورةعلى الواقع ؛ ورفض له .. وهذا طرح جديد لسندباد الشعر . ومحاولة استثمار جانب جديد من جوانب شخصيته الغنية بتحوير أبعادها ، وتأويل الأفعال التي يقوم بها في متن الحكايات ، وإعادة صياغتها بسياق شعري جديد .

* * *

* في الختام

أجد أن الوقوف عند أساطير البحر ورمزه ، تتطلب جهدا عاما يقوم به نقاد وباحثون متعددو الاهتمامات ، لنقف عند الفرضية التي جاء بها هذا البحث ،حين نسب الى قلق السندباد بين الاقامة والسفر ؛ جاذبية استهوت شعراء عصرنا فتخيّلوا سندبادا شعريا لا يقل طرافة وجرأة عن سندباد الحكايات السبع .. ولعل في تحليل الحكايات ومقارنتها، والبحث عن نسقها ومدلولها إجابة للسؤال عن أهمية الحكايات كمادة أو متن حكائي قوى الإشعاع رغم بُعد الزمن والقول والقائل ..

الهوامش

(١) الاسطورة والمعنى : كلود ليفي شتروس – ترجمة وتقديم : د. شاكر عبد الحميد مراجعة : د. عزيز حمزة – سلسلة المائة كتاب – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦ – ص ٦٧ – ٦٨

(٢) قلق السندباد البحري – شاكر حسن آل سعيد – مجلة الأداب – بيروت – العدد ٤ – نيسان – ١٩٥٨ – ص ٣٤

(٣) الوقوع في دائرة السحر – ألف ليلة في نظرية الادب الانكيزي – ١٧٠٤ – ١٩١٠ د. محسن الموسوي بغداد – ط ٢ – ١٩٨٦ – ص ١٣

(٤) كلود ليفي شتروس – الفكر البري – ترجمة د. نظير جاهل – المؤسسة الجامعية – بيروت – ط ١ – ١٩٨٤ – ص – ٣٧

(٥) الأسطورة – د. نبيلة ابراهيم – سلسلة الموسوعة الصغيرة – ٥٤ – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٧٩ – ص – ٩٠

(٦) الأسطورة والمعنى – ص ٦٠

والفكر البري – ص ٢٦١

(٧) مقدمة الأسطورة والمعنى – ص ٩ – ١٠

وعصر البنيوية – إديث كيرزويل – ترجمة د. جابر عصفور – سلسلة كتب شهرية – دار افاق عربية – بغداد – ١٩٨٥ – ص ٣١

(٨) اعتمدت الدراسة على طبعة بولاق لألف ليلة وليلة – ط ١ – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي – تصوير بالأوفسيت – مكتبة المثنى / بغداد – المجلد الثاني .

(٩) الأسطورة وعلم الاساطير – عن الموسوعة البريطانية – ترجمة : عبد الناصر محمد نوري عبد القادر – سلسلة كتاب الجيب – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٦ .

(١٠) كتاب (عجايب الهند – بره وبحره وجزايره) – بزرك بن شهريار الناخدا ، الرام هرمزي – تحقيق فان دير لايث –

(١١) يستبعد رينيه خوام ، وهو يترجم ألف ليلة ليلة ؛ حكايات السندباد السبع لأنها – وعلاء الدين والمصباح السحري – نصوص مستقلة كتبت في القرن التاسع ، والليالي في القرن الثالث عشر، لأسباب جغرافية يشرحها في مقابلة أجراها معه عيسى مخلوف : اليوم السابع – ١٩٨٧/٤/٢١ ولعل مقارنة الحكايات بعجائب الهند تنفي ذلك معتبرة الحقائق الجغرافية علما عاما .

(١٢) تراجع قصيدة (حفيد السندباد) في ديوان الشاعر رشيد ياسين : الموت في الصحراء . دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦ – ص ص ١٣ – ٢٩ . وتراجع للمقارنة قصيدة الشاعر محمد جميل شلش (إبحار) ص ٥٢ في ديوانه (الخوذة والنورس) دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٧ وهي مؤرخة في – ٧٩/٦/٣ وتتحدث عن (حفيد سندباد) الذي غادر مدينة الأحلام بحثاً عن مرافىء لا يموت ربيعها الأخضر .

(١٣) القصيدة – واحدة من قصيدتين إلى صلاح جاهين – يراجع ديوان عبد الوهاب البياتي – ج ١ – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ص ٦٨٤ .

(١٤) نفسه – ص ٧٠٤

والملاحظ أن البياتي يمزج صورة السندباد هنا ؛ بعوليس لأنه يشير بعد ذلك مباشرة إلى نهر الجحيم الذي عبره عوليس :

وظلت كلاب الجحيم

تطاردني في المسير الطويل

وتنبح في العاصفة

(١٥) ديوان البياتي – ج ٢ – ص ١٥٧

(١٦) نفسه – ص ٣٨٦

(١٧) قصيدته : السندباد في رحلته الثامنة – نشرتها (الآداب) في العدد (٦ ، ٧ ، ٨) من عام ١٩٥٨ يوم كان حاوي في كمبرج .. وعلقت المجلة على القصيدة بهامش صغير رأت فيه ان القصيدة (رصيد لما عاناه اي الشاعر عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته الى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين) .

(١٨) سندباد الرحلة الثامنة – كمال الحديثي – مجلة الآداب – بيروت – العدد ٩/ – ١٠ / ١٩٨١ –

(١٩) الأعمال الشعرية ١٩٦٥ – ١٩٨٥ – سامي مهدي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٦ – ص ٣٧١

(٢٠) سامي مهدي – سعادة عوليس – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٧ – ص ٥٤

(٢١) درست تشظية الأسطورة السندبادية في شعر حسب الشيخ جعفر من خلال عدة مقالات : جريدة الجمهورية – بغداد – ١٩٨٥/١٢/١٢ و ١٩٨٧/٥/٢١ و ٨٧/٤/٢ و ٨٧/٣/٢٦ ..

(٢٢) حسب الشيخ جعفر – الأعمال الشعرية ١٩٦٤ – ١٩٧٥ – سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث – ١٨٥ – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٨٥ –

(٢٣) الإحالة إلى ديوان بدر شاكر السياب – ج ١ – دار العودة – بيروت

– ط ١ – ١٩٧١

(٢٤) سعدي يوسف – الأعمال الشعرية ١٩٥٢ – ١٩٧٧ – مطبعة الأديب – بغداد – ١٩٧٨ – ص ٤٠٢

(٢٥) نقلاً عن علوي الهاشمي : (ما قالته النخلة للبحر – الشعر المعاصر في البحرين – ١٩٢٥ – ١٩٧٥) دار الحرية للطباعة – بغداد – ١٩٨١ – ص – ٢١٦ .

(٢٦) البشارة – قاسم حداد – شركة الربيعان للنشر والتوزيع وأسره الأدباء – الكويت – ط ١ – أبريل – ١٩٧٠ – ص ٣٠

(٢٧) نفسه – ص ٥٨

بلاغة التكرار ... ودلالة المتكرر
- نموذجا ابن رشيق ونازك الملائكة -

تتوسل القصيدة بكونها رسالة ابلاغية ،في واحدة من مستويات ادائها ، بالتكرار الذي يخالف الطبيعة التعاقبية المراعية للتسلسل ، دون وقف او رجوع او تكرار .

فالنص المتعاقب يبني لبنات هيكلية العام ، لتؤدي كل منها ، دورها ضمن حيز مخصص لها ، دون استثناء ، لغرض التنويه او التاكيد .

بينما يفترض النص المتكرر وقوفا عند دلالة المتكرر الذي يأخذ اهمية اكثر من سواه ، كما تتنوع اساليب تكراره من موضع الى آخر .

وهاتان الصفتان : التعاقب والتكرار، تفرضان شكل القراءة ايضا .. فالقراءة التعاقبية تبني مفهوما تراكميا ، وبنمو منطقي : من البداية الى النهاية .

أما القراءة التكرارية فهي قراءة مرنة تصل الى مفهومها عبر تجميع الوحدات او العناصر ذهابا وايابا في النص نفسه، وفق ما يقتضيه التكرار او ما ينبي عليه من أثر .

ولقد فرق البلاغيون ونقاد الشعر بين انماط عديدة من التكرار ، تتغير حسب اسلوبها فتترك أثرا مغايراً .

وهذه الانماط تتدرج: من التكرار اللفظي المستند الى قيمة توكيدية لفظية او معنوية لا مجاز فيها : وهو تكرار يصفه بعض النقاد بأنه تكرار اللغو أو الثرثرة .

ومن التكرار التزييني ذي الوظيفة الايقاعية المكمل لوزن أو ضرورات تقفيتها .

الى التكرار البلاغي الذي يؤدى دورا داخل النص وهو مزيج من الايقاع والمعنى في آن واحد .

هذا التكرار دون سواه يحتمل التلقي البلاغي ، أي النظر اليه لا كإعادة صوتية نغمية، ولا كنوع من التوكيد المعنوي، بل بكونه عنصرا بلاغيا مرتبطا من جهة ببناء النص العام ، ومعبرا من جهة اخرى عن وظيفة أدائية مستقلة لا تتم بدونه .

ولعل التكرار البلاغي في نص شعري ما ، يذكرنا بالتكرار في قطعة موسيقية حيث تستعاد بعض العناصر (أو عنصر واحد أحيانا) ويؤكّد عليها بالتكرار، ليس بأعتبارها لازمة تفصل المقطع عما يليه ، بل بأعتبارها (أي تلك العناصر المستعادة)

ذات وظيفة ايقاعية وأدائية في الوقت نفسه .

وهذا هو ما يفعله فنان تشكيلي يكرر بعض الوحدات أو العناصر (في عمل واحد أو مجمل اعماله) ليخلق بلاغة تعبيرية تؤكد قيمة معينة .

وفي الحركات الايقاعية (الرياضية والراقصة) يحدث الشيء نفسه لتأدية دور تعبيري ، لا يتم ابلاغه دون هذا التكرار ،شرط يكون الغرض من التكرار الاعلان عن حركة جديدة .

واذا كانت كتب البلاغة العربية قد تركت لنا قواعد مستنبطة من نماذج تكرارية ومحددة ، فأن تقنيات القصيدة الحديثة سمحت بأنماط أخرى ،نظرا لطبيعة النص المنفتح والاداء الحر .

لذلك يمكن أن يؤدي التكرار وظائف أخرى في النص الحديث ، لم تكن واضحة من قبل لأنّه لا يستجيب لأطر محددة كالقافية الموحدة والتفعيلات الثابتة العدد ونظام البيت الشعري ذي الشطرين والمعنى المنجز أو المؤدّى داخل حدود البيت الواحد .وسيرينا النموذج القصير التالي مقترحات عملية للتكرار البلاغي .

النص :

* هنا نتتهي رحلة الطير(١)

١ — هنا نتتهي رحلة الطير ، رحلتنا ، رحلة الكلمات .

٢ — ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة ، من بعدنا أفق للطيور الجديدة .

٣ — ونحن الذين ندق نحاس السماء ، ندق السماء لتحفر من بعدنا طرقات.

٤ — نصالح اسماءنا فوق سفح الغيوم البعيدة ، سفح الغيوم البعيدة .

٥ — سنهبط عما قليل هبوط الارامل في ساحة الذكريات .

٦ — ونرفع خيمتنا للرياح الاخيرة ، هبي وهبي ، لتحيا القصيدة .

٧ — وتحيا الطريق اليها ، ومن بعدنا سوف ينمو النبات ويعلو النبات .

٨ — على طرق لم يطأها سوانا ، على طرق دشنتها خطانا العنيدة .

٩ – هنا سوف نحفر فوق الصخور الاخيرة ، تحيا الحياة وتحيا الحياة .

١٠ – ونسقط فينا ، ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة .

(٥)

* **تحليل التكرار**

تتكون قصيدة محمود درويش القصيرة هذه من عشرة أبيات ، وأرتكازها على بلاغة التكرار ملفت للنظر منذ البيت الاول الذي يعيد العنوان كاملا (قصائد هذه المجموعة كلها تأخذ عناوينها من كلمات البيت الاول) .

ولا يخلو بيت من الابيات العشرة من احدى صيغ التكرار وبنسب متفاوتة وعلاقات متباعدة ، كأن يكون التكرار طويلا يقتسم البيت (كما في البيت الثاني) ويعيد العبارة ذاتها دون نقص أو زيادة ، أو أن يكتفي بعلاقة أشتقاقية سريعة (علاقة الفعل بمفعوله المطلق ، نهبط / هبوط .. في البيت الخامس) .

وهذا الاطراد او تتابع التكرار موظف بلاغيا لخدمة الفكرة التي تريد القصيدة ان تقولها ، وهي قائمة على التكرار أصلا .

فالحياة – أو الرحلة – من منظور النص ،ذات أفق محدد بأجل ، واذ نتتهي هذه الرحلة – رحلتنا – فأنما لينفتح بعدنا أفق لطيور جديدة ، ولرحلات جديدة كي تواصل الحياة نواميسها واستمرارها .

وهذه خلاصة موجزة لفكرة القصيدة التي تبلغها بمعاني متعددة ، منها الكتابة على الصخور ونمو النبات ، وهما معنيان يؤكدان الزوال من أجل بقاء النوع ، وعلى مستوى آخر نستطيع أن نقرأ درويش في هذه القصيدة ، بكونه يتحدث عن ولادات طيور جديدة في أفق الشعر : الأفق الذي تطير فيه القصائد .

وقرينة هذا المفهوم ان الرحلة التي يتحدث عنها الشاعر هي (رحلة كلمات) وان الرياح الاخيرة تهب (في البيت السابع) .

القصيدة اذن تتحدث عن مادة ستتكرر لتتجدد ، وتجددها مرهون بتكرارها

بمعنى اعادة الشيء عينه ، وانما بما يتصل به او يطلع منه ويمتد .

لقد اعتمد درويش على وسيلة تكرارية قديمة هي القافية ، فجعل كل خمسة ابيات تنتهي بقافية واحدة ، بالشكل الآتي :

١- أ

٢- ب

٣- أ

٤- ب

٥- أ

٦- ب

٧- أ

٨- ب

٩- أ

١٠- ب

مع ملاحظة ان القافية « في البيت العاشر تعتمد تكرار كلمة (الجديدة) الموجودة قافيةً في البيت الثاني . فالتكرار هنا تام ومباشر .

والقافيتان (التاء والهاء) ساكنتان ، فكأنما تجسدان ايقاعياً ذلك السكون الذي ينتهي به الفعل ،في رحلة الطير، بأنتظار بداية جديدة .

اما تكرار عبارة (ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة) في البيتين الثاني والعاشر، فهي تؤشر للمستقبل ،فحين تنتهي رحلتنا ، تبدأ من بعدنا (رحلة الطيور الجديدة) لأفقها الجديد، ولنلاحظ هذا التناظر بين (رحلتنا) و(رحلة الطيور الجديدة) .

يكرر درويش (الرحلة) ثلاث مرات في البيت الأول :

رحلة الطير / رحلتنا / رحلة الكلمات

ويكرر عبارة (من بعدنا أفق للطيور الجديدة) ثلاث مرات:

مرتين في البيت الثاني .

ومرة في البيت العاشر

وبذلك يمكن ان تكون العبارتان خلاصة القصيدة ، احتكاماً الى عدد المرات التي تكررت فيها ، وفاقت باقي العبارات .

اي ان القصيدة تصبح ذات بداية ونهاية على الورق

البداية : هنا تنتهي رحلتنا

النهاية : ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة

اما في المعنى المبيّت ، فالنهاية هي بداية القصيدة ، أي نهاية الرحلة (البيت الأول)، أما بداية الرحلة الجديدة للحياة ، فتكمن في نهاية القصيدة (البيت العاشر).

والشاعر بذلك يصوّت للمستقبل : للطيور التي تلامس سماء اخرى وافقاً جديداً ، للنبات الذي يعلو وينمو من بعد ان يذبل نباتنا ويموت .

قلنا ان أيا من أبيات القصيدة العشرة لا يخلو من تكرار بلاغي ، بأختلاف أساليبه ، وها نحن نقف في هذا الجزء عند بعض تلك الأساليب :

فالبيت الأول يقدم نموذجاً لتكرار توكيدي تتدرج فيه الرحلة هكذا :

رحلة الطير –١–

رحلتنـــــا –٢–

رحلة الكلمات –٣–

وتصبح الأضافة هنا ذات وظيفة تكرارية تؤكد المعنى ليغدو ، الطير وضمير جماعة المتكلمين والكلمات ، شيئا واحداً .

بينما ينقسم البيت الثاني قسمين متساويين ، تتكرر فيهما عبارة واحدة ذات اهمية خاصة في القصيدة ، لذا فهي تعاد في الخاتمة .

ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة .. (١)

ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة .... (٢)

اما البيت الثالث فيقدم نوعاً من تكرار الحذف (ندق نحاس السماء / ندق السماء) ، فحذفُ المفعول به وجعل المضاف اليه مفعولاً ، قد أدّى وظيفة معنوية تنتقل الى الشيء نفسه ، متدرجة من لوازمه : (نحاس السماء / السماء) . ليقع الدق على السماء تجسيداً لعنف الرحلة وما فيها من معاناة . وفي البيت الرابع تكرار يشبه رجع الصدى ، اذ تعاد الكلمات الثلاث الاخيرة (سفح الغيوم البعيدة) .

وفي البيت الخامس تكرار جزئي بما يشتق من الفعل بصيغة المصدر (سنهبط.. هبوط الأرامل) وفي البيت السادس تكرار لفظي يؤدي وظيفة كلامية (أي التوكيد اللفظي بالفعل)(هبّي وهبّي) .

اما التكرار المبدوء به بيت القصيدة السابع ،فهو نمط معروف ، في كتب البلاغة بتكرار الصدارة ، أي بدء البيت بما ختم به سابقه وهو الفعل (تحيا) .

ويسمي النقاد الغربيون هذا النوع من التكرار (توازي الذروة) حيث يتم المعنى تصاعدياً ... (٢) .

ويقدم البيت نفسه نموذجاً لتكرار اللغو (أي اعادة اللفظ انسياقاً لضرورة)اذ لا معنى لتكرار قوله (ينمو النبات / يعلو النبات) لان نمو النبات يثير في الذهن علوه. والعكس ايضاً.

ويعود تكرار التقسيم ليشطر البيت الثامن الى شطرين يبدأ كل منهما بالعبارة المكررة (على طرق) .

اما البيت التاسع فيندمج فيه تكرار اللفظ (تحيا الحياة وتحيا الحياة) بتوكيد المعنى حيث تستلزم الكتابة على الصخر هذا العناد الذي يؤديه او يبلغه التكرار .

ويخرج الشاعر بنمط التكرار في البيت العاشر الى ما يجعل القصيدة ذات دورة تشبه دورة الحياة الضرورية فترتبط نهاية القصيدة ببدايتها ، كأرتباط الزوال

الفردي بتجدد النوع الانساني وهلاك الجيل ايذانا ببدء جيل آخر .

لقد استطعنا الآن ان نحصي اثنين وعشرين عنصراً مكرراً هنا بكيفيات مختلفة ولأغراض متعددة ، وهذا كثير في قصيدة من عشرة أبيات .

لكن ذلك التكرار يخدم فكرة استمرار الحياة وقانونها الازلي ، وهو ما يريد الشاعر ابلاغه، فوجد الاطار المناسب له : التكرار أو الدور كما يسميه الفلاسفة .

ان قراءة اخرى تحصي الالفاظ المتكررة اكثر من سواها في الانماط المتيسرة داخل النص ، ستكون ذات فائدة في تجميع اشتات الصورة الممزقة ، المتناثرة في الابيات العشرة .

فأطول العبارات المكررة هي : من بعدنا أفق للطيور الجديدة .. (٣ مرات)

واقصر العبارات المكررة هي : من بعدنا (٥ مرات) تحيا (٤ مرات) .

وهذا يؤكد ما ذهبنا اليه حول ايمان الشاعر بالمستقبل وتجدد الحياة .

ان ترتيب العبارات المكررة سيعطينا هذه العبارة الموحدة المراد رسوخها في وعي القارئ :

أفق للطيور الجديدة

من بعدنا

تحيا

ولعل هذا البناء الجديد للمتكرر (ومايظل له من أثر) يؤكد ذلك الاستنتاج . ويقود الى تصور نهاية مماثلة لرحلة اخرى ، ايذاناً ببدء رحلة أخري جديدة وهكذا..

* * *

* الشباب . . والشيب : نموذج آخر

قد يفقد التكرار بلاغته اذا صاحبه نظم يحيل الفكرة الى جزئيات ، تربطها علاقات رياضية ، تفقد بدورها شروط البلاغة . لانها تركز على علاقات التضاد

السلبي او الايجابي (الطباق بنوعيه) .

وهذا هو ابرز ملامح النظم في شعر الزهاوي وأوضح مظاهره . فهو يعمد الي الفكرة ليشرحها ويكررها ثم يعرفها بالايجاب والسلب .كقوله في التحسر على الشباب والتألم من المشيب (٣) :

كان الشباب يسرنـي أمـا المشيـب فلا يسّـر

ما كان ينفع في شبابي صار في شيبي لا يضّر

فالمقابلة واضحة منكشفة ، مثل مسألة رياضية ، لا يتطلب حلها اكثر من عملية جمع او طرح .

والتقابل الثنائي هنا يتركز في قطبين : الشباب – المشيب ، أما توكيد التقابل أو تعزيزه فيتم سلباً (بالنفي) في البيت الاول :–

= الشباب يسر / المشيب لا يسر

ويتم ايجاباً (اي بالضد) في البيت الثاني :

= ينفع في شبابي / يضر في شيبي

ويمكن ترتيب التقابل كالاتي :

الشباب يسر – المشيب لا يسر

(في) الشباب ينفع – في شيبي يضر

ويمكن ترتيب التقابل مرة اخرى استناداً الى الزمن ،او المقابلة بين زمنين :

ما كان في الشباب يسر (وينفع)

صار في المشيب لا يسر (ويضر)

وليس في هذا التكرار خروج على الثنائيات الواضحة (وهي ثلاثة ايضاً) :

الشباب – المشيب

يسـر – لا يسر

ينفــع – يضر

ويدعم وضوحها اضافة الى القراءة الافقية ، امكان قراءتها عمودياً فتكون :–

الشباب / يسر / ينفع

المشيب / لا يسر / يضر

ولكن المتحصل لا يعدو رثاء الشباب لانه يسر وينفع ، وهجاء : المشيب لانه يضر ولا يسر . ان الاستعانة بعناصر ما بعد النص تتجلى في استدعاء آليات التقابل الصوري بين حالتي الشباب والمشيب ، وهما حالتان يمكن تخيلهما بالتضاد ، عند القراءة بمصاحبة الابيات .

فالتكرار يعمق الملامح ويستدعي الحالات ليتم مقابلتها كما أراد الشاعر عند انتاج نصه ، فتجري الذاكرة عملاً حسابيا للوصول الى نتيجة .

وهذا هو سبب ادراجنا ابيات الزهاوي في نماذج الاستعانات بما بعد النص.

ان الزهاوي بوضوح الفكرة وضعف المخيلة التي لا تؤازر الذاكرة أو تطلقها من آليتها ، يكرس التداعي النظمي ، ويجعل الفكرة طافية في قناة التوصيل الشعري دون تأكيد شعريتها اسلوباً .

دلالة المتكرر : تأصيل المصطلح

* مساءلة تاريخية : الملاحم والخطابة

كثيراً ما يرتبط التكرار بوظيفة آلية هي الاعادة لغرض التنبيه والتذكير ، وهذه الوظيفة الموروثة بسبب طبيعة النظم الشفهية ، رهنت التكرار بالمعنى تارة ، وباللفظ المجرد تارة اخرى .

وفي الحالين لم يأخذ المتكرر (الحرف أو الكلمة أو العبارة) حقه من الدرس والبحث في دلالته النفسية أو الشعورية ، وانما جرى النظر اليه لفظاً مجرداً أو معنى مكرراً فحسب.

وهكذا فسّر الباحثون التكرار والاعادة في الملاحم العراقية القديمة والملاحم

الشعرية الاخرى (الالياذة والأوديسة وسواهما) فرأوا أن المنشد كان « يستعين بالتكرار ليستعيد الى ذاكرته ما سينشد من أبيات تالية » (٤) والى مثل ذلك يشير أرسطو في (الخطابة) حيث يرى أن كثرة تكرار الكلمة الواحدة معيبة في الاقوال المكتوبة ، فهي تناسب التأثير الخطابي (٥) فمن اللازم تغيير التعبير للترجمة عن الفكرة نفسها .

وهذان الموقفان يتجاوزان ما للتكرار من بلاغة ، وما للمتكرر من دلالة ، بالنظر الى وظيفة محددة لأسلوب التكرار، تغفل فنيته ودلالاته ، من حيث الأثر المتحصل بالتكرار.

ان مساءلة التاريخ عن موقع التكرار وبلاغته ، ودور المتكرر ودلالته ، لن تجدي نفعاً لقارئ معاصر، نظراً لحدوث قراءة جديدة ، لازمة في موضوعنا بل هي من مقدمات قضيتنا التي لا نتيجة بدونها : وأعني بها القراءة التكرارية .

فالتكرار في قراءة تعاقبية سوف يبدو ناشزاً وطارئاً ، لأنه يوقف الجريان داخل النص ، ويقطع عمودية معانيه وتسلسلها المنطقي : فالاعادة – في قراءة تعاقبية – ضرب من الزيادة التي لا تضيف معنى جديداً ، كما انها لا تعبر بالمتغير عن الفكرة نفسها حسب أرسطو الذي وجدنا أنه يسمح جزئياً بتكرار خطابي ، هو احد أجراءات التأثير في المستمع .

يضيف أرسطو – ناصحاً الخطيب – « كرّر النقط التي قلتها مراراً حتى تجعلها مفهومة بسهولة » (٦) وهو يحدد هذا الأجراء في موضع خاص من الخطبة ، هو الخاتمة ، ضمن اربع خطوات أساسية لأختتام الكلام .

لقد لامس أرسطو جانباً من دلالة المتكرر ، حين حصر وظيفته الأدائية في نهاية الكلام ، مستفيداً من الطبيعة الشفهية للخطبة ، ورسوخ أثر التكرار في المستمع ، تمهيداً لإقناعه.

لكن النظم الشعري لا يقف عند تلخيص الغرض او ربط الاحداث (كما في تفسير التكرار الملحمي) ولا عند المؤثر الشفهي او الخطابي (كما عند ارسطو) .انه يتعدى ذلك الى بناء عنصر مستقل فنياً داخل بنية المنظوم ، يؤدي دوراً خاصاً ضمن

سياق النص العام .

* * *

*** مراجعة بلاغية : التعريف والمفهوم :**

لقد انطلق البلاغيون العرب ، سابقين النقد ، في تحديد التكرار، بأعتبار ظاهرهِ فهو عندهم (اعادة) لكلمة او جملة او عبارة ، وقد عاملوا التكرار بأعتبار مايضيف الى المعنى من تقوية او تعزيز . لذا كان المتكرر عندهم وحدة ملفوظة لغرض معنوي ، تعاب ان لم تفد معنى أو تقوِ أخر ، وتقبل ، ان أدّتْ ذلك .

كان الجاحظ أسبق من سواه الى رصد التكرار الذي سماه (الترداد)ورأى أنه ليس فيه حد ينتهي اليه او وصف يؤتي عليه (٧) .

وواضح من المصطلح الذي يقترحه الجاحظ أنه يميل الى الصدى السمعي الذي يحدثه المتكرر ، دون مراعاة ظلاله النفسية او الشعورية. فهو اعادة لفظية مجردة من الغرض الخاص (الفني – النفسي – الشعوري ...) وهو جزئي لا يرتبط باطار النص العام لأنه لا يربطه بالمنظوم ، بل يقف عنده منعزلاً بأعتبار علاقته بما يؤكده فحسب.

وهذا الاتجاه اللفظي الذي يلخصه الجاحظ ببلاغته المعروفة ، تؤكده كتب البلاغة التالية له ، رغم اتخاذها الشعر (والأيات القرآنية احياناً) مجالاً لتطبيق مفهومها في التكرار ، وتفريع أنواعه الكثيرة .

فالجرجاني (السيد الشريف : ثالث الجرجانيين القاضي والامام) يعرّف (التكرار) (٨) في كتابه الاصطلاحي الرائد (التعريفات) بأنه « عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد اخرى » ويقتضي التعريف عدم الاستفاضة في اغراض التكرار وأسباب الإتيان بالمكرر مرة بعد اخرى ، لان ذلك خارج منهج المؤلف .

الا ان نظرته اللفظية تتأكد عند حديثه في موضع آخر عن التأكيد اللفظي. اذ يعرفه بقوله « هو ان يكرّر اللفظ الاول » (٩) وواضح بهذه القرينة ان مفهوم المعرّف للتكرار مرهون او محدد بوظيفة التأكيد ، وهي وظيفة لغوية بحت لا دلالة فيها

للمتكرر عدا الإعادة اللفظية . ومن المناسب ان نذكر هنا تعريف المؤلف للتأكيد بأنه « تابع يقرر أمر المتبوع في النسبة أو الشمول وقيل عبارة عن اعادة المعنى الحاصل قبله . » وفكرة الاعادة واضحة في التعريفين ، ولا شك في حضور القارئ التعاقبي والقراءة التعاقبية في مفهوم الجرجاني ، بالإضافة الى شيء من التلقي السمعي ، تبعاً للقول بالأثر اللفظي للمتكرر.

وتتوسع كتب البلاغة التقليدية في التكرار ، مقررة طبيعة الشفهية وأثره اللفظي ودلالته السمعية ، مغفلة طاقته التعبيرية ومقاصده الفنية والعاطفية ، ودلالالته النفسية والشعورية .

لهذا أدخل علماء البلاغة مبحث التكرار في علم البديع الذي يهتم بالالفاظ كما نعلم ، وهذا برهان نظرتهم اللفظية – الشفهية للتكرار.

ولكن ما يحمد لهم حقاً توسعهم في متابعة المصطلح ، وتفريع انواعه بشكل وافٍ . ولمتابعة ذلك سنقف عند نظرة بعض علماء البلاغة للتكرار .

فالعسكري في (الصناعتين) يتحدث عن العكس (او التبديل) (١٠) وهو مظهر فني لا تجمد فيه الاستعادة اللفظية في قالب مخصوص بل تستجيب لدواعي النظم .

فالعكس هو « ان تعكس الكلام فتجعل في الجزء منه ما جعلته في الجزء الاول» كما في الآية القرآنية (يخرج الحي من الميت ، ويخرج الميت من الحي) .

ويرى القزويني في (التلخيص) ان العكس (هو ان يقدم جزء من الكلام ثم يؤخر) (١١) ويفصل في مواضعه النحوية ممثلاً .. كما يأخذ التكرار شكلا متنوعا يندرج لدى العسكري في (المجاورة) و (الرجوع) و (الترديد) و (رد الاعجاز على الصدور) ولدى القزويني في (القلب) و (رد العجز على الصدر) و (الرجوع) .

ولا تخرج هذه المعالجات البلاغية عن النظر الى المتكرر بكونه يستوجب علة تبيح تكرره ، وغرضا يبرر ذلك ، لانهم رأوا فيه لفظا «يستعيد لفظا » قبله ، ولم

يحسوا طاقته التعبيرية او يتفحصوا دلالته الخاصة .

وربما انسحب ذلك الى عيوب القوافي التي ذكروا ضمنها (الايطاء) وهو (أن تتفق القافيتان في قصيدة ...) حسب عبارة قدامة (١٢)، دون ان يكلفوا انفسهم البحث عن دلالة المتكرر ، بل حاولوا التفريق بين ما يتكرر لاختلاف المعنى ، وما يتكرر بنفسه ، مجردين التكرار من بلاغته الاسلوبية ومراميه الشعورية التي سيقف عندها النقاد المجددون .

ولا يستطيع بناء القصيدة التقليدية التنازل عن الطبيعة الايقاعية للقافية وميزة السجع فيها ، لكن تعدد القوافي وتنوعها في الشعر الحديث حلت هذه المشكلة وألغت الاعتراض السابق حول تكرار القافية ، وذلك بإطلاقها للتقفية وإسقاط تواترها المنتظم كشرط فني للشعر ..

* **مطالعة نقدية : اللفظ والمعنى :**

يمكن ان يوصف كلام النقاد العرب على التكرار بالقلة والاقتضاب قياسا « بما للنقاد المجددين من تفصيلات بشأنه واستنتاجات » (١٣) .

واضافة الى وصف القلة، نستطيع القول بارتباط التكرار عندهم بالمعنى ارتباطا « آليا » اذ يقسمون التكرار الى حسن ومعيب بمقدار تأديته للمعنى . ولا يكفي استلطاف اللفظ سببا لتكراره كما انهم ينهون عن الاكثار من المتكرر لانه يدخل في باب الحشو اوالزيادة او الفضول ، منطلقين من هيمنة اللفظ على نظراتهم النقدية ، محتجين بأمكان اختزال المتكرر، او الاستغناء بالضمير عن تكرار اللفظ .

ان الضمير يختزل اللفظ المقصود ، ويقتصد في التعبير والدلالة ، هذا اذا شئنا تجريد الشعر من هويته ككلام منظوم ، وفق نظام خاص ، وأحلناه الى كلام عادي يسري عليه ما يسري على سواه من الكلام .

لكن استعانة الشاعر باللفظة (متكررة او غير متكررة) تخضع لدوافع نفسية وعاطفية وشعورية، لا تستطيع قواعد النحو الاحاطة بها الا وفق خطوطها العامة (نظام الجمل مثلا وتقسيم الكلمة او الكلام ..) اما تفصيلات النظم الشعري وفنونه

فتنصاع لقوانين داخلية لا تعود الكلمة فيها لفظة مجردة .

وهذا بالضبط ما فات نقادنا القدامي ، حتى من اوجد منهم مسوغا للتكرار او حاول استثناء انواع منه ، وجد ان لها وقعا حسنا .

ان (دوافع) التكرار لا تجد لها مكانا في النظرية النقدية السائدة . لان محاكمة المتكرر داخل النص تتم دون مراعاة دلالته .

وهكذا لم يفطن المرزباني – مثلا – لحقيقة التكرار (١٤) في قول البحتري :

(صنت نفسي عما يدنس نفسي) ...

اذ اقترح الضمير بديلا للمتكرر لتكون ،العبارة (صنت نفسي عما يدنسها) ولا تعز الامثلة في هذا الباب الذي ينطلق فيه النقاد القدامى من سيطرة اللفظ وجزئية النظرة ووحدة البيت ..

ولعل الناقد البلاغي الوحيد الذى يشكل استثناء في النظرية النقدية العربية هو عبد القاهر الجرجاني الذي لم تفلح جهوده النقدية – وهذا مدعاة أسف عميق في خلق تيار محايث للتجديد الشعرى ، يستفيد من الاساليب المتاحة للنهوض بالقصيدة العربية .

لقد نص الجرجاني في (دلائل الاعجاز) (١٥) على ان اسلوب التكرار باعادة اللفظ، والاستغناء عن الضمير (لا يخفى على من له ذوق) ومثّل لذلك بالايات القرانية مثل (وبالحق انزلناه وبالحق نزل)، وبالشعر كقول النابغة :

نفس عصام سودت عصاما وعلمته الكر والاقداما

فبخصوص البيت الاخير يرى « ان له موقعا في النفس وباعثا للأريحية لا يكون اذا قيل : نفس عصام سودته ، شيء منه البته » .

ويروي الجرجاني حكاية الصاحب وابن العميد حول بيت ابن الرومي :

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى

وحلم كحلم السيف والسيف مغمد

اذ ترك ابن العميد هذا البيت من قصيدة ابن الرومي الدالية ، لان الشاعر أعاد السيف اربع مرات بينما رأى الصاحب انه لولا الإعادة لفسد البيت .

ويبني الجرجاني قاعدة ذوقية على هذه الأمثلة ،فقادها ان ادراك البلاغة يتم بالذوق والاحساس الروحاني ، وأن ضلال الناس ذوقيا متحصل من نظرهم الى النظم بكونه في الالفاظ دون المعاني .

وهذه القدسية الخاصة للفظ حرمت النقد من اكتشاف الاساليب البارعة رغم وجودها في الشعر العربي الموروث .

أنّ المقترح البديل لسيف ابن الرومي المكرر اربع مرات هو الضمير العائد بحيث يصبح البيت كالآتي : —

بجهل كجهل السيف (وهو) منتضى

وحلم كحلم السيف (وهو) مغمد

ومن الواضح ان القراءة التعاقبية الموروثة من نسق الشعر المؤدي لغيرض معين مخصوص ، هي التي تقترح هذال التصريح بالضمير اقتصادا « واختزالا ». فاعادة اللفظ، ما دامت لم تضف معنى ، اصبحت غير مجدية ، باعتبار ان شرط اللفظ افادته لمعنى داخل الكلام، دون ملاحظة ما للشعر من خصوصية أدائية .

فالتاكيد الذي منحه التكرار للسيف المنتضى ، اعاد صورته (لا لفظة فحسب) في ذهن قارئه، ليرى ما يكون عليه السيف المستل غمده ، المشرع دون حكمة او عقل ليؤدي وظيفته .

وذلك ما أراد الشاعر توصيله في الشطر الاول .

اما الحلم الذي يراد النعت به في الشطر الثاني ، فلا يصل الى قارئه دون اعادة السيف مرة رابعة، لانه يقرر حالته مغمدا « كحلية او زينة » دون خوف ولا منازلة .

وبهذه الإعادة تتطابق صورة البطش والصبر ، الجهل والحلم ، انتضاء السيف واغماده .

وبدون هذه الاعادة لا يصل شيء من المعنى المراد الا على سبيل التقرير والاخبار، حيث يؤدى اللفظ معناه القاموسي ، ولا يلبي حاجة الخطاب الخاص داخل النص الشعري .

واغفال الميزة التكرارية توضح غياب القراءة التكرارية أيضا .

فالناقد الذي استقبح الاعادة ،انما استجاب لحس التعاقب المعنوي ،حيث لا يؤدي اللفظ الا دور موصل معنوي عادي .

واختيار الجرجاني لهذه الحكاية والامثلة التالية لها في دلائل الاعجاز، تمثل الرد على العقلية التي مثلها المزرباني ، وهو يعترض على تكرار (نفسي) في سينية البحتري.

من جهة اخرى ، أجد المحاكمة الجزئية لجدوى التكرار ودلالة المتكرر والبحث عن الضمير المساوي للمتكرر ، استمرارا لطفولة النقد العربي القائم على الملاحظة اللفظية المرهونة بالبيت الموحد ،كنقد النابغة لبيت حسان بن ثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فلقد جزأ النابغة مفردات البيت ليجد عيبا في استخدامها ، لقرائن لغوية خالصة (كدلالة) الجفنات على القلة وقوله يقطرن وليس يسلن .. .

ولا يمثل الزمن عاملا « مضافا » لإ نضاج منظور نقدي يحلل الدلالات الكامنة وراء الاسلوب المقترح .

فالثعالبي المتوفى عام ٤٢٩هـ يعرض للتكرار منتبها الى ايقاع اللفظة ، منتزعة من سياقها ، بمحاكمة جزئية ، لا تبعد كثيرا عن نقد النابغة أو ملاحظاته النقدية على وجه الدقة .

فهو يحدثنا عن (تكرير اللفظ في البيت الواحد من غير تحسين) (١٦) ضاربا المثل بقول الشاعر :

ومن جاهل بي وهو يجهل جهله

ويجهل علمي أنه بي جاهل

ومعيداً ملاحظات الصاحب المستهزئة في تكرار معاصريه كقوله عن هذا البيت :

وأفجع من فقدنا من وجدنا قبيل الفقد مفقود المثال

: ان المصيبة في الرائي أعظم منها في المرثي !

أما كتّاب العصور المتاخرة فقد حاولوا – لآهتمامهم بالبديع خاصة والبلاغة عامة أن يقفوا عند التكرار طويلا .

وهذا ما صنعه صاحب (المثل السائر) حيث فرّق بين تكرار الحروف وتكرير المعانى والألفاظ . فجعل الأخير (من مقاتل علم البيان) (١٧) ويعرفه بأنه (دلالة اللفظ على المعنى مرددا) وقد قسمه الى قسمين :

١ – ما يوجد في اللفظ والمعنى كقول المتنبي :

ولم أر مثل جيراني ومثلي لمثلي عند مثلهم مقام

٢ – ما يوجد في المعنى دون اللفظ

كقولك : أطعني ولا تعصني

وكل من القسمين ينقسم الى : مفيد وغير مفيد . وخلاصة رأيه أن المفيد هو ما أتي لمعنى ؛ وغير المفيد هو ما أتي لغير معنى .

والمفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره ، لدلالة العناية بالشيء المكرر ..

وقد انشغل ابن الأثير بالامثلة، والتعليق على دلالة التكرار فيها ؛ وهي دلالة معنوية في المقام الأول . فهو لا ينتبه لدلالة تكرار (نجد) في بيتي الشاعر :

سقى الله نجدا والسلام على نجد ويا حبذا نجد على النأي والبعيد

نظرت الى نجد وبغداد دونها   لعلي أرى نجدا وهيهات من نجد

فعدّ تكرار (نجد) ست مرات من (العي الضعيف) فالمعنى لا يحتاج الى مثل هذا التكرير . وذلك صرفه – أي الكاتب – عن الشعور بدلالة التكرار النفسية أو اللاشعورية .

* * *

لقد تنبه ابن رشيق القيرواني إلى المواضع التي يحسن فيها التكرار . ومنها ان يكرر الشاعر اسما على جهة التشوق والاستعذاب ؛ وهي جهة تخرج من مقياس المعنى : المبرر لإيراد التكرار . فهو يورد أمثلة لتكرار الاسم منها قول الخنساء :

وإن صخرا لمولانا وسيدنا   وإن صخرا إذا نشتو لنحار

وإن صخرا لتأتم الهداة به   كأنه علم في رأسه نـار

ويرى أن التكرار هنا ؛ كما في ابيات (ابي الأسد) التي ذكرها قبلها ؛إشادة بذكر الممدوح إضافة الى التنويه به وتفخيمه في القلوب والاسماع . مع ملاحظة غرض الرثاء لدى الخنساء . وواضح ان ابن رشيق إنما ينطلق من عد الرثاء (مدحا) للميت .

ومن اصناف التكرار اللفظي عند ابن رشيق ما جاء على سبيل التقرير والتوبيخ وعلى جهة الوعيد والتهديد أو التوجع أو الاستغاثة ... كما يقع في سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص ، فهو فيها كلها يؤدي معاني داخل النصوص ..

لكن ابن رشيق ينتبه الى تكرار المعاني حتى ان لم يستلزم النظم إعادة الألفاظ . وضرب لذلك مثلا ببيتي امرىء القيس من معلقته :

فيالك من ليـل كـأن نجـومـه   بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها   بأمراس كتان إلى صم جندل

وقال معلقا :

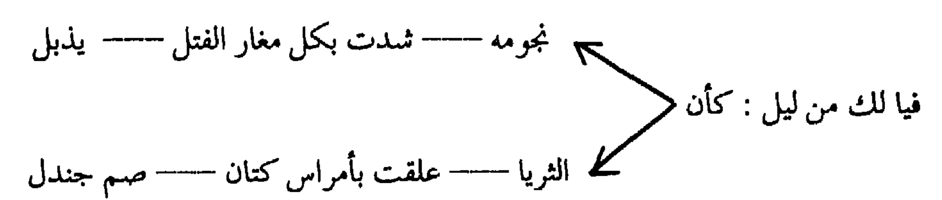
« فالبيت الأول يغني عن الثاني ، والثاني يغني عن الأول ، ومعناهما واحد» (٨).

والحال أن التكرار هنا تكرار نسق ؛ فالبرم الذي أبداه امرؤ القيس بطول الليل والضيق به ؛ ألجاه إلى تشبيه وقعه على نفسه بثبات النجوم (كأن نجومهُ ..) ثم أعاد النسق ثانية ليؤكد الضيق والبرم. فقال في بيته الثاني (كأن الثريا ..) فهذا تكرار نسق واضح ؛ تؤدي فيه الكلمات دور المكرر والمؤكد معا ..

وقد توقف ابن رشيق عند مفردات النسق ، ولكن كي يسوق الحجة على زيادة الانفاظ عن حاجة المعنى ،فرأى أن (النجوم) في البيت الأول تشتمل على (الثريا) و (يذبل) يشتمل على (صم الجندل) و (وشدت بكل مغار الفتل) مثل قوله (علقت بأمراس كتان) ..

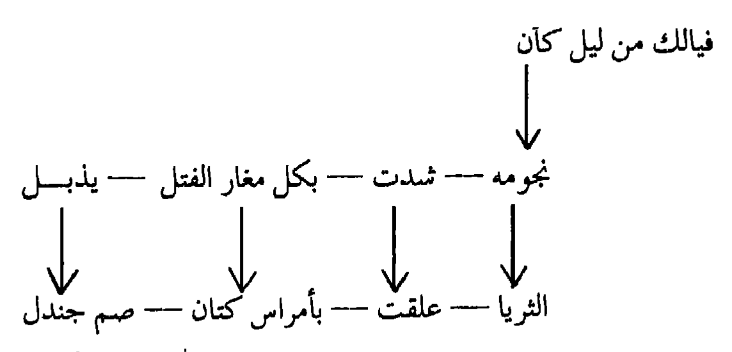
وهكذا أثبت ابن رشيق هندسة رائعة لتكرار امرىء القيس من حيث أراد اقتصار بيتيه على (تكرار المعنى) ..

وصارت لدينا الان هندسة نسق تكراري يوضحها هذا المخطط :



وتنتظم النسق علاقة راسية أيضا . فالثريا تحيل تكراريا إلى النجوم ، وعلقت إلى شدت ، وأمراس كتان إلى مغار الفتل ، وصم جندل إلى يذبل .

وهذا تكرار ثان ينتظم النسق ليزيد الشعور بوطاة الليل معنويا ، باستخدام الألفاظ وعلاقات الكل بالجزء ، حتى تغدو النجوم في النهاية جبل يذبل ، والثريا صم جندل : بعلاقة التعويض والمرادفة التي يقويها هنا ايحاء المعنى المستمر ..



وهذا التناظر الذي توضحه العلاقة الرأسية، يخدم المعنى الأخير الذي توسل الشاعر بالتكرار من أجل توصيله .

* * *

وفي مقترح آخر يصل ابن رشيق إلى تكرار المعاني الفلسفية ، وهو ما أسماه (مجاراة لابن المعتز عن الجاحظ) بالمذهب الكلامي (١٩) وهو مقترح سوف يطوره شعراء الصوفية بصورة واضحة فيما بعد – في شعر ابن الفارض خاصة ..

أما امثلة ابن رشيق فهي تدخل بسهولة في ضروب التكرار التي اقترحها من قبل .. ومثاله من ابن المعتز في قوله :

أسرفت في الكتمان	وذاك مني دهاني
كتمت حبك حتى	كتمته كتماني
فلم يكن لي بد	من ذكره بلساني

ويرى ابن رشيق أن هذه الابيات هي (الملاحة نفسها ، والظرف عينه) وبتحليل سريع نستطيع الوقوف على خارجية التكرار هنا . إذ لا يريد ابن المعتز اكثر من القول بإسراف كتمانه الحب ! ولا ملاحة أو ظرفاً في ذلك – أما الاستنتاج فهو ضعيف اذ يخرج بالكتمان الى البوح باللسان بحجة كتم الكتمان . وهو علامة المذهب الكلامي او الفلسفي الذي يستعين بالحجة لدعم المعنى أو تبرير المقدمة .

ويمكن أن نلحق بباب التكرار ما جاء في حديث ابن رشيق عن الحشو وفضول الكلام (٢٠) وهو في مصطلح البعض (الاتكاء) ويكون بايراد لفظ داخل البيت

لايفيد معنى وإنما يستدعيه الوزن – وحين تستدعيه القافية يسمى (الاستدعاء) .

يفرق ابن رشيق بين ما ياتي زيادة لدواعي الوزن والقافية ، وما يأتي على سبيل تقوية المعنى ، بالمبالغة مثلا (٢١) وقد انتبه اليه ابن رشيق وميزه في باب خاص إلا انه جارى العروضيين وعلماء القافية في مصطلحاتهم الآنفة وفي الإيطاء أيضا (٢٢) وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد ؛ ويرى ذوقيا ان تباعد الإيطاء مما يخفف ثقله على السمع ، وكذلك خروج الشاعر من غرض الى أخر .

والخلاصة في نظرة القدماء الى التكرار هي انهم عدوه اسلوبا . وهذا مما يحمد لهم حقا ، لكنهم الحقوه بسواه ، ولم يكتشفوا النسق الذي يضمه او ينتظمه . وذلك متحصل من نظرة جزئية الى القصيدة ذاتها . ومن الفصل بين اللفظ والمعنى فصلا حادا لايدع مجالا لالتحامهما في دلالة أو أسلوب .

التكرار من منظور تجديدي نموذج نازك الملائكة

يستوجب استقصاء التكرار ، اسلوبا ، بعد المراجعة التاريخية ، البلاغية والنقدية، ان ننظر الى دلالاته كما فهمها المجددون من الشعراء العرب الذين اعادوا النظر في تقنيات القصيدة التقليدية ، وغيروا تصميمها الشكلي الاساسي ،فكان طبيعيا ان يراجعوا توسلاتها الداخلية المعتمدة على اسس بلاغية موروثة .

ولعل أول مراجعة منهجية منظمة للتكرار اسلوبا ودلالات ، تمت على يدي شاعرة العراق الرائدة نازك الملائكة ،في فصلين من كتابها النقدي المهم (قضايا الشعر المعاصر) ١٩٦٢ (٢٣) .

وأحسب ان نازك توقفت عند ظاهرة التكرار ، وهي تبحث في عيوب القصيدة الحرة المقترحة (اي التي كانت لا تزال اقتراحا في حينها) فعدت اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ، أحد الاساليب الشكلية غير المقبولة التي يلجأ اليها شعراء القصيدة الحرة لإيقاف تدفق الوزن الحر ، ووصفت ذلك الاختتام التكراري بانه (ضعف) (قضايا : ص ٣٠) وان التكرار هنا ليس الا (نوعا من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارىء موحيا اليه بان القصيدة قد انتهت) (قضايا : ٣١) .

يمكن اعتبار هذه المعالجة التمهيدية مفتاحا يفسر انشغال الشاعرة بأسلوب التكرار، وافرادها فصلين في الباب الأول من القسم الثاني ضمن كتابها لهذا الاسلوب (قضايا : ص ص ٢٢٨ – ٢٥٨) .

وتأسيسا على نظرتها التجديدية (التوفيقية) لم تشأ الشاعرة ان تعالج التكرار بأعتباره اسلوبا موروثا حسب ، ولا بأعتباره اقتراحا « تجديديا » صرفا ، بل أخذت تفصل في اشكاله ودلالاته ناظرة اليه بكونه (يحتوي على كل ما يتضمنه اي اسلوب آخر من امكانيات تعبيرية) قضايا : ٢٢٨ .

وهي تكرر حيادية هذا الاسلوب واستقلالية قالبه عن أي وصف (بالتقليد أو التجديد) في عدة أماكن من كتابها ، رغم ملاحظتها الاستقرائية الصائبة بأن التكرار لم يحظ بأهتمام كتب البلاغة القديمة أولا ، ولم يتخذ شكله الواضح الا في عصرنا رغم كونه معروفا منذ ايام الجاهلية الأولى .

وهنا تبرز الروح الاصلاحية – التوفيقية في الفكر النقدي لشاعرتنا الرائدة فهي لا تريد ان يكون التكرار وسيلة تحديثية او جزءا من مشروع التجديد الفني الذي طرحته القصيدة الحرة .

بل تريد – بأثبات وجود التكرار في الشعر الموروث واغفاله في كتب البلاغة ان تؤصل هذا الاسلوب وتجذره ، بعد ان رأت معاصريها يقبلون عليه بتطرف وحماسة .

وهذا مرتبط بوسطية نظراتها الى التجديد عموما . فهي ترهنه بأصالة ذات بعد تاريخي ، يتسلسل منطقيا عبر الموشح والبند حتى يصل الى الشعر الحر ، مستفيدا من الحرية الفنية في عروض هذين الفنين وأشباههما .

انها لا تعد الشعر الحر طفرة تجديدية ، فالشعر الحديث – في منظورها – « يلتفت الى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها اسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف اليه جديدا من صنع العصر .» قضايا : ٣٧ .

* * *

تعرفنا بهذا الجولة السريعة في فكر الشاعرة النقدي ، الى نعت التوفيقية في وهم الأصالة ، والى طغيان النظرة العروضية في حسبان الشعر الحر وليد ضيق بالاساليب الوزنية القديمة .

وهذا البعد الفكري والايقاعي (مفهوم الاصالة وموسيقى الاوزان)يتسلط على الشاعرة ، ويدفعها الى تفسير كل تجديد او تحديث وفق ذلك .

ولا يمكن ان نستثني تفحصها للتكرار ، من ذلك المنظور التجديدي الخاص الذي نظرت به الى الشعر وهو يتجدد ، ويخرج من أطره المالوفة .

* * *

المقترح التجديدي :

ترى نازك ان التكرار يستلزم الإيتيان بمعنى جديد (٢٤) فذلك – في رأيها – يكسر رتابة الفقرات . وتمثل لذلك ببيت علي محمود طه من احدى قصائد ديوانه

ليالي الملاح التائه :

أرى طيف معشوق أرى روح عاشق

أرى حلم أجيال أرى وجه شاعر

فهي ترى ان تكرار كلمة (أرى) قد كسر « رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت اليها الذهن اكثر مما يلتفت لو انه قال : أرى طيف معشوق وروح عاشق وحلم أجيال ووجه شاعر » الصومعة : ص ١٥٦ .

وليس عسيرا على الباحث ان يرجع هذا الرأي الى أصول الكتب البلاغية القديمة التي عنيت بالتكرار ، فتلك الكتب تؤكد لزوم الاتيان بمعنى جديد تبريرا لاستخدام التكرار أو اعادة المترادفات .

ان معالجة نازك للتكرار ، دليل لدى الباحثين على وعيها « بأزمة البلاغة العربية ورغبيتها في ايجاد صيغة متطورة من خلال النظرية والتطبيق » (٢٥) .

لكن هؤلاء الباحثين لم يتبينوا احساسها بأزمة المصطلح النقدي ، وهي تحاول جاهدة ان توجد صيغة توفيقية بين المناهج النقدية والموروث البلاغي العربي .

فهي تلفت النظر الى المرامي النفسية لاسلوب التكرار ، مؤكدة انه لا يؤتى به حلية للنظم أو شكلا « جماليا » فحسب .

لكنها تعود لتقنن هذا الاسلوب بعدد محدود من الصيغ التي رات انها اما تكرار حرف ، او كلمة ، او تكرار عبارة او بيت ، او تكرار مقطع كامل .

وهي تريد بهذا (الحصر) المنهجي الاستقصائي ان تستنتج دلالات نفسية وفنية محددة ، ولا تدع المسألة سائبة ، أو خاضعة للذوق الخاص .

ويتحصل ان الصيغ التي تراها الشاعرة مستخدمة اكثر من سواها هي الصيغ التكرارية الاتية :

١ – تكرار حرف

٢ – تكرار كلمة

٣ – تكرار عبارة

٤ – تكرار بيت

٥ – تكرار مقطع

لا تستطيع نازك ان تستمر في مهمتها المنهجية دون ان يبرز (ذوقها) الشعري. فلا تقف عند (تبويب) تلك الانواع او وصفها البنائي ، بل تحكم على دلالاتها .

فتكرار كلمة واحدة اول كل بيت هو (أبسط الوان التكرار) قضايا : ٢٢٩ وهو شائع في شعرنا المعاصر .

اما تكرار العبارة فهو أقل في الشعر المعاصر ، كثير في الشعر الجاهلي : قضاي: ٢٣١ ، وتكرار البيت الكامل في ختام المقطوعة يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها ، قضايا : ٢٣٢ ، لذا فهو عندها لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة واحدة او عامة لا تقطع .

واخيرا : تكرار المقطع كاملا. وترى انه يخضع لشروط تكرار البيت عينها، أي ايقاف المعنى لبدء معنى جديد ، (قضايا : ٢٣٤) وهويحتاج الى وعي شديد من الشاعر بطبيعة كونه تكرارا طويلا ، وذلك يتطلب تغيير المقطع المتكرر تغييرا طفيفا...

وفي ختام هذه الصيغ تقف الشاعرة عند تكرار الحرف – مخالفة التسلسل المفترض من الجزء الى الكل – لتصفه بأنه نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث، قضايا : ٢٣٧ .

اتضح بهذا التبويب اتجاه نازك التجديدي في معالجة التكرار ، فهي لا تريد حصره في صيغة واحدة ، كما انها تحرص على الا تتركه مقترحا جماليا مفتوحا للاجتهاد الذاتي والمقدرة الشخصية .

وهي بآحترازها الأخير تنسجم مع فهمها لحرية الشعر وحدود هذه الحرية .

وبهذا نعلل وصفها لكل صيغة (بالقلة أو الكثرة أو الندرة) وحكمها على جماليته ، وذكرها لشروطه .

* **المقترح الجديد : الجانب النقدي**

ترى نازك ان التكرار كأسلوب « قديم » قد حصر بالتاكيد على الكلمة أو العبارة (قضايا : ٢٤٦) هذا من حيث الغرض اي المعنى المراد تأديته .

اما من حيث الأداء ، فان الاسلوب القديم يقدم فهما « سمعيا » لمسألة التكرار، فهو في نماذج القدماء اسلوب (جهوري يعتمد على الالقاء اكثر مما يعتمد على الكتابة لذا يقرع الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدي الغرض الشعري) قضايا:٢٤٧.

ولكن نازك لا تبتعد كثيرا عن الفهم اللفظي – السمعي اوالشفهي حين تقرر في موضع سابق (قضايا : ٢٤٠) ان التكرار في حقيقته الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، أو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها .

وهي تريد ان تصل الى دلالة نفسية للتكرار ، لكنها تخلط بين عمليتين معقدتين منفصلتين هما :

١ – الكتابة

٢ – القراءة

فكتابة النص وفق مفهوم تكراري تفترض نوازع لا شعورية أولا واعية ، أما قراءة النص قراءة تكرارية ، فهي تستلزم وجود الوعي المسبق بوظيفة التكرار ودلالاته النفسية ..

وما هذه القوانين المستنبطة للتكرار الا دليل القراءة الواعية التي لا تلزم الكتابة بالضرورة .

ان النص يستجيب لدواع معقدة متداخلة ، وقراءة التكرار وفق هذا المفهوم تعين كثيرا في تحديد المصطلح والاطمئنان الى التفريعات الجارية عليه .

ان الشاعرة تحذر من عيوب كثيرة في اسلوب التكرار منها :

١ – لفظية التكرار

٢ – شكلية التكرار

٣ – جمالية التكرار

٤ – وظيفته التكميلية

أ – عكازة للوزن

ب – لبدء فقرة

ج – لاختتام قصيدة

٥ – ايقاع الرتابة في المتكرر

٦ – ضعف بناء المتكرر ورداءته

٧ – غنائية المتكرر .(قضايا :٢٥٢-٢٥٦ والصومعة ١٥٥)

ويضاف الى تلك المحاذير المهمة التوكيدية التي اقتصر عليها هذا الاسلوب في الشعر القديم ..

على ان الشاعرة تحذر من الاستخدام الجديد للتكرار (كالتكرار المضلل)المعتمد على تكرار(المطلع الردىء) : (قضايا : ٢٣٦ و ٣٠) وهذا دليل آخر على النظرة التوفيقية التي وصفناها بها . فهي لا تجتهد لاجتراح علة فنية أو نفسية لتكرار المطلع.

*** عاطفية التكرار وهندسته**

تحاول الشاعرة دراسة التكرار (بنوع من الدراسة البلاغية) المستندة الى (الشعر المعاصر) لغرض « الوصول الى القوانين الاولية التي يمكن تبريرها من جهة نظرة النقد والبلاغة » . قضايا : ٢٤٠ .

واهم القاعدتين اللتين جاء بهما الاستقراء هما : عاطفية التكرار أي دلالته النفسية التي تجعل المتكرر لصيق الصلة بالشاعرة والفكرة التي استحوذت عليه وهو ينشيء نصه .

والقاعدة الثانية المستخلصة هي « ان التكرار يخضع .. لقانون التوازن » –

قضايا : ٢٤٣ ، ولنوع من الهندسة اللفظية بحيث لا يثقل التكرار العبارة او يميل بوزنها الى جهة ما . قضايا : ٢٤٤ .

وتمثل لنجاح التكرار المتوازن بقول السياب :

في دروب أطفأ الماضي مداها

وطواها

فآتبعيني ... أتبعيني

أما من جهة الدلالة فالتكرار عند الشاعرة يقع في ثلاثة أصناف :

١ – التكرار البياني : التأكيد على الكلمة او العبارة بإلحاح .

٢ – تكرار التقسيم : تكرار كلمة او عبارة في ختام كل مقطوعة .

٣ – التكرار اللاشعوري : حيث تؤدي العبارة المكررة الى رفع مستوى الشعور في النص .

وهي في تبويب هذه الاصناف ونعتها ، تقدم دليلا آخر على (ذوقيتها) ونظرتها التوفيقية المتجسدة في نزعة الحصر والفهرسة بما لا يقبل – أو يدع – مجالا، لأي نوع خارج الفهرست .

فالتكرار البياني عندها (أبسط الاصناف) . قضايا : ٢٤٦ واللاشعوري من أصعبها قضايا : ٢٥٥ ، وتكرار التقسيم لا يلائم القصائد التي تحتوي على فكرة موحدة . قضايا : ٢٥١ .

ولا تتفق تلك الاوصاف مع حقيقة النوع الموصوف .

فمن التكرار البياني ما يصور حركة مثل (مطر .. مطر) لدى السياب (ملاحظة : المثال من عندي) أو ترددا مثل (يا .. يا) لدى قباني . قضايا : ٢٤٨ .

فهل يعد أحد هذين النوعين بسيطاً كما قالت الشاعرة ؟

وكيف نستطيع الاتفاق مع الشاعرة بأن القصد من تكرار الآية (فبأي الاء ربكما تكذبان) هو التأكيد على الكلمة المكررة ، مغفلين المستوي الشعورى الذي

يقترحه التكرار هنا ؟ والامتثال للذوق يخرج الشاعرة من موقع الموضوعية فلا ندري لماذا عدت البتر مثلا في قول السياب « سأهواك ... » تكرارا « مقبولا » ولدى عبد الرزاق عبد الواحد في قوله « من يكون ... » غير مقبول ؟

* * *

يخلص القارىء المعاصر من معاينة النموذج التجديدي الذي تمثله نازك الملائكة الى ان انفتاح النص الجديد على نيّات غير معلومة مسبقا بسبب تكسير القالب وهجر النموذج ، يؤدي الى الغاء وظيفة التكرار الالية (سواء جاءته من جهة العروض أو البلاغة) . (٢٦)

وهذا ما تستدركه الدراسات المعمقة التالية للرائدة : الشاعرة والناقدة نازك الملائكة .

الهوامش

١ – قصائد محمود درويش : من ديوانه (ورد أقل) – دار توبقال – المغرب – ١٩٨٦

٢ – توازي الذروة (climatic parallelism) نوع من إيقاع الفكر يكون السطر الأول فيه غير تام ويبدأ السطر الثاني بما انتهى به السطر الأول من كلمات ليتم المعنى . نقلا عن الملحق الاصطلاحي في كتاب س . موريه (الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠) ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٨٦ – ص ٤٦٦

٣ – ديوان جميل صدقي الزهاوي – م ١ – دار العودة – بيرووت – ط ٢ – ١٩٧٩ – ص ٦٤٢

٤ – طه باقر في تقديمه لملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان – بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة – ط ٥ – ١٩٨٦ – ص٢٨ .

وتراجع كذلك (أسطورة الجنة) أو اسطورة أنكي وننخورزاك السومرية التي تتحدث عن دلمون بتكرار واضح :

المكان طاهر

أرض دلمون طاهرة

أرض دلمون طاهرة

أرض دلمون طاهرة أرض دلمون نظيفة

أرض دلمون نظيفة – أرض دلمون الأكثر لمعانا ..

(د. سامي سعيد الأحمد – تاريخ الخليج العربي من أقدم الأزمنة حتى التحرير العربي جامعة البصرة) – ١٩٨٤ – ص ص ٢٠٨ – ٢٠٩

٥ – أرسطو – الخطابة – ترجمة د. عبد الرحمن بدوي – دار الرشيد للنشر – بغداد – ١٩٨٠ – ص ٢٣١

٦ – نفسه ص ٢٥٦ – يقارن ذلك بمادة (التكرار) في معجم مصطلحات الأدب – د. مجدي وهبة – مكتبة لبنان – بيروت ١٩٧٤ – ص ٤٧٣

٧ – الجاحظ – البيان والتبيين – ج ١ – تحقيق عبد السلام هارون – القاهرة – ١٩٤٨ – ص ١٠٤

٨ – الجرجاني – التعريفات – طبعة دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦ – ص ٤١

٩ – نفسه – ص ٣٤

١٠ – المختار من كتاب الصناعتين للعسكري – محمود أبو رية – القاهرة – وزارة الثقافة – ص ١٨٦

١١ – الخطيب القزويني – التلخيص في علوم البلاغة – شرح عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب البناني – ص ٣٥٨

١٢ – قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – ص ١٨٢

١٣ – نعمة رحيم العزاوي – النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري – بغداد – وزارة الثقافة – ١٩٧٨ – ص ٢٦٦

١٤ – نفسه – ص ٢٧٣

١٥ – عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز في علم المعاني – طبعة دار المعرفة – بيروت – ١٩٧٨ – ص ص ٤٢٣ – ٤٢٨

١٦ – الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة – القاهرة – ط ٢ – ١٩٥٦ – ج ١ – ص ١٨١ – ١٨٢

١٧ – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – منشورات دار الرفاعي بالرياض – ط ٢ – ج ٣ – ١٩٨٤ – ص ٧ وما بعدها

١٨ – ابن رشيق القيرواني – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – المكتبة التجارية – القاهرة – ط ٢ –١٩٥٥ – ج ٢ ص ٧٦

١٩ – نفسه – ج ٢ – ٧٨ – ٧٩

٢٠ – نفسه – ج ٢ – ص ٦٩

٢١ – نفسه – ج ٢ – ص ٥٤

٢٢ – نفسه – ج ١ – ص ٢٢

٢٣ – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – ط ١ – أيلول – ١٩٦٢ – دار الآداب – بيروت . وجرت الإحالة في المتن الى الصفحات مباشرة تجنباً لإطالة الحواشي .

٢٤ – نازك الملائكة – الصومعة والشرفة الحمراء – ص ١٥٥ – وهنالك مبحث صغير في هذه الدراسة المخصصة لشعر علي محمود طه يتعلق بالتكرار .ويختلط المصطلح لدى الناقدة بمفهوم إجرائي آخر هو (المناسبة) التي تعني – نقلا عن النابلسي – الإتيان بكلمات متزنات . كما تقف الناقدة عند رهافة علي محمود طه السمعية لأنه كررحرف الحاء الموحي بالعطش الشديد أربع مرات في بيت واحد . (الصومعة .. / ١٥٣) .

٢٥ – دراسة مصطفى حسين في الكتاب التذكاري الذي أصدرته جامعة الكويت بعنوان : نازك الملائكة – دراسات في الشعر والشاعرة – إعداد وتقديم : د. عبدالله احمد المهنا – شركة الربيعان – الكويت – ط ١ – ١٩٨٥ – ص ٨٨١ . وفي البحث إشارات مقتضبة لعودتها النقدية المحددة الى أسلوب التكرار ؛ دون وقفة بلاغية أو نقدية خاصة بالموضوع .

ويرى د. عبد الرضا علي ان مصطلحات نازك المقترحة لم تشع لارتباطها

بقصائد مرحلة معينة ؛ والى عدم ميل النقد المعاصر لمصطلحات البلاغة .
تنظر رسالة الاستاذ عبد الرضا علي لنيل درجة الدكتوراة – من جامعة بغداد – كلية الآداب – المعنونة : نازك الملائكة – الناقدة – على الآلة الكاتبة – ت ٢ – ١٩٨٦ – ص ٩٨ .

٢٦ – إن التكرار يغدو إطارا للنص لا واسطة ، كما في نص محمود درويش السابق ، وهناك مقترحات إطارية كثيرة في الشعر الحديث خاصة ، لنعاين مثلا قول السياب في قصيدته (في انتظار رسالة) :

دخان من القلب يصعد

ضباب من الروح يصعد

دخان .. ضباب

وأنت انخطاف وراء البحار ، وأنت انتحاب

ونوح من القلب كالمد يصعد

فإضافة إلى تكرار الفعل (يصعد) هناك مزج بين (دخان ... ضباب) يتهيأ له القارئ قبل حصوله ، وتسهم التفعيلة (فعولن فعول) في تأكيده إيقاعيا ؛ كما تؤكده الضمائر المكررة (وأنت انخطاف) (وأنت انتحاب).

تراجع القصيدة في ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ص ٦١١

مختارات الشاعر الحديث
مكونات الذات ودوافع الذوق

في مذكرة كتبها اليوت حول موضوع تطور الذوق في الشعر ، نقف على انواع من التذوق يحددها بقوله :

(وكما هو الأمر بالنسبة لمرحلة الطفولة ، فأستطيع أن اقول ان كثيرا من الناس لا يتجاوزون هذه المرحلة ، وبذلك يكون تذوقهم للشعر في حياتهم المستقبلية مجرد استعادة عاطفية لذكريات ومتع الشباب مقترنة بكل المشاعر الماضوية . ولا شك ان تلك مرحلة متعة عظيمة بالشعر ولكن علينا الا نخلط بين شعورنا بالشعر ونحن في حالة استرخاء ، وبين ما يمكن ان نسميه بالخبرة الشعرية العميقة ففي هذه المرحلة قد يغزو الضمير الشاب قصيدة ما أو شاعر بعينه يستغرق كل وقته ، ولا نستطيع في الواقع ان نرى مثل هذا الشيء وكأن له وجودا خارج أنفسنا .

أما ... مرحلة النضج فتاتي حين نتوقف عن التعرف على انفسنا من خلال الشاعر الذي نقرأه أو حين تستيقظ قدراتنا النقدية فتصبح على وعي بما يستطيع الشاعر أن يمنحه وما لا يستطيع أن يمنحه اذ يصبح في هذه المرحلة للقصيدة وجود خارج أنفسنا) (١).

ولعل هذا التحديد ، يختصر كثيرا مما تريد هذه المقالة أن تقوله، وهي تتعرض لبعض مختارات الشاعر العربي الحديث من شعر سواه – ومن شعره احيانا – وفي عصور متباعدة ، يشكل بعضها ماضيا أو ميراثا بالنسبة له .

تفترض هذه المقالة ان المختارات عمل نقدي ، فهي تحقق الى جانب (الاستمتاع الشعري) الذي يتحدث عنه اليوت ، طريقه في رؤية الشعر وتقديمه .. وربما اختزال الشاعر وعي عصره النقدي من خلال مختاراته . وليست بعيدة عنا مقولة ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) : (فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخفيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب فيه الا انه قيلَ في زمان او انه رأى قائله)(٢. فهذه الطريقة في تقديم الشعر تمثل انحيازا لذوق محافظ ، تقليدي ذي أصول ترتبط بالسلف ارتباطا اتباعيا ، وتختصر رؤية عصر بأكمله ، سادته المحافظة وحكمة التقليد .

إن المقدم هنا ، لن يحتكم الى ذوقه، بل سيغدو صدى لذائقة عامة وايقاع موروث . وبذلك لن يقدم لنا ذائقته الا بمقدار ضئيل ، يمثل الفرق بين نص وآخر في درجات الجودة وكيفيات التعبير ..

إن ما يسميه أليوت (**التعرف على انفسنا من خلال الشاعر الذي نقرأه**) هو ضرب من تأكيد الذات التي تكون عادة قد اكتملت مكوناتها وتربى ذوقها واتخذ خصوصية معينة . ولهذا تلبي المختارات حاجة النفس الى التحقق وعرض ذوقها ازاء أذواق الاخرين ..

وفي حالة شاعر متكون ، لا تصبح عملية الاختيار نوعا من اختبار الذوق فحسب ، بل تذهب الى جوانب من الشعور اللاوعي ليدخل عنصر اخر يتحكم في المختارات؛ ذلك هو الرغبة في تقديم ما كان الشاعر نفسه يتمنى لو انه قائله .. والبحث عن القصيدة التي ود لو كان هو كاتبها .

ونحن اذ نفترض ذلك نستبعد تلك المختارات التي تخضع لدواعي انطولوجية بحت (٣)، او دواعي ايدلوجية تقتضيها اغراض محددة سلفا ، محكومة بمنهج نوعي في الاختيار ، لا تظل معه للشاعر الا مساحة انتقاء واحد من متشابهات .. إنه يقدم هنا شعرا مفهرسا ، ليس له فيه الا دور الإحالة الابجدية ، او اختيار (افضل) نموذج يعبر عن الموضوع الذي تقرر أن يكون محور المختارات .

وفي كثير من لحظات الاختيار يبرز سؤال اساسي هو : لمن يختار الشاعر : لمعاصريه أم للتراث أم للشعر الاجنبي ؟

وكثيرا ما تفاوت مستوى المختارات تبعا لذلك . فالهاجس يكون مختلفا في تحديد درجة الجودة وتمثيل النموذج للحالة المراد التعبير عنها .

في الاختيار من معاصريه قد يبدو الشاعر منحازا الى نظرة حاضرة ، يهمه أن تتأكد ، مراعيا موقعه وذوقه ..

ومن التراث ، قد يختار الشاعر احد نموذجين : نموذج قرأه وتأثر به وصار ضمن مكوناته ، أو نموذج اشتهر في عصره وأصبح من النصوص السائرة .

أما الشعر الاجنبي ، فيختار الشاعر منه ما يحسب أنه سيقدم نموذجا غرائبيا يدهش القارىء المحلي ، أو يختار ما يحسب أنه يمثل العالم الذي كتبت فيه تلك النصوص .

الانطولوجيا والايديولوجيا

بدوافع انطولوجية بحت ،يختار الناقد طراد الكبيسي من الشعر العراقي الجديد ، نماذج رأى انها (تقدم للقارىء صورة اقرب الى الكمال عن واقع حركة الشعر الجديد في العراق تاريخا ومعاصرة) وحرص على تقديم اكثر من اتجاه فني ، ممثلا لكل اتجاه بقصيدة أو اكثر ، مراعيا (الاقتصاد في النصوص المختارة وبهدف التمثيل لا التفصيل) كما يقول في المقدمة .. ونحن نوافقه في أن مختاراته تقدم – رغم تباين اتجاهاتها– تجسيدا لاكثر القيم الجوهرية وضوحا في الشعر الجديد .. والكبيسي باحساس شاعر (إختار لنفسه ثلاث قصائد في اخر الكتاب) لا يغفل النماذج السائدة والمشهورة (بالنسبة للبياتي : الملجا العشرون ، وليوسف الصائغ اعترافات مالك الريب ولبلند حيدري : ساعي البريد ، ولسعدي يوسف : البحث عن خان ابوب بالميدان من دمشق ، وللسياب : مدينة بلا مطر، ولحميد سعيد قراءة ثامنة ولفاضل العزاوي سلاما أيتها الموجة – سلاما أيها البحر، ولحسب الشيخ جعفر: الرباعية الثانية ...) لكنه إذ يعكس ذائقة جيله بتلك المختارات ، يخالف مألوفة أيضا ، فلا يختار – مثلا – أنشودة المطر أو الخيط المشدود في شجرة السرو أو سوق القرية، وهي من أشهر قصائد الرواد .. إنه هنا معني بالتمثيل لاتجاهات تجمعها الجدة وتفرقها التحققات من زاوية الوعي والرؤية عموما .

والشاعر منذر الجبوري يخالف الكبيسي في منهج الاختيارات عندما يضع كتابه الانطولوجي ايضا (شعراء عراقيون) تبعا لاختلافه معه في الاتجاه . فالجبوري لا يغفل الشعر العراقي التقليدي الذي وضعه في القسم الاول تحت عنوان (نماذج من الشعر الكلاسيكي) لان الجبوري – شاعرا – لم يفارق القصيدة التقليدية بشكل نهائي كالكبيسي . لذا فإن مهمته الانطولوجية تبدأ بالرصافي والزهاوي وتنتهي بشعراء الستينات . وهو يعكس بذلك وعيه الشعري الذي يصالح بين الشكلين ،

ويرى أن لكل منهما ميراثاً متحققاً وحضوراً لا يمكن إغفاله . لكنه يلتقي بالكبيسي في إغفال الشعر التالي لجيل الستينات ، واذا كان زمن التأليف يشكل عذرا منهجيا للكبيسي فهو ليس في صالح الجبوري قطعا ، لان كتابة مؤلف ومنشور عام ١٩٧٧ .

وفي مجال التوثيق نجد الجبوري اكثر توثيقا . فهو يختار لعديدين لم نقرأ لهم شيئا في كتاب الكبيسي (عبد الرزاق عبد الواحد – شفيق الكمالي – علي الحلي – شاذل طاقة – علي جعفر العلاق – أمال الزهاوي ..) على سبيل المثال ، بينما لا نجد في كتاب الجبوري شعراء عراقيين مثل (فوزي كريم – محمود البريكان – محمد سعيد الصكار ..).

والمختارات لديهما تتفق في اكثرمن موضع ، لكن الجبوري لا يقتصد في ما يختار، فهو اقرب الى التمثيل الفني منه الى فهرسة التيارات ومتابعتها .

إننا ربما لا نطالب شاعرا اخر يضع مختارات لسواه محكومة بتوجه مسبق ، كما نطالب الانطولوجيين من الشعراء الذين تصدوا للمختارات . لذا فإن عمل الشاعر (علي جعفر العلاق) (قصائد مختارة من شعراء الطلعية العربية) يتجاوز الرقعة العراقية فيختار لشعراء عرب (خليل الخوري – سليمان العيسى – علي الجندي – كمال ناصر – يوسف الخطيب ..) ويتجاوز الاشكال الفنية فلا يرهن جهده بالحداثة فيختارشعرا تقليديا ايضا . ولا يقف عند جيل محدد ، فيصل في مختاراته الى شعراء كانت تجاربهم في حينها (١٩٧٧) تعد محاولات قيد التكون..

والشاعر العلاق يحاول في مختاراته ان يجيب على سؤال محدد هو بعباراته : (كيف استطاعت هذه المختارات من القصائد ، ان تتمثل عناصر التجربة النضالية لحزب البعث واتجاهاتها ؟ بعبارة اخرى كيف استجابت هذه النماذج الشعرية المختارة للأوجه المختلفة للفاعلية الحزبية ؟) وبهذا السؤال يضع العلاق حسه الشعري وذوقه خارج الهم النقدي لعملية الاختيار .فهو غير مسؤول اذن عن اختلاف الشعراء في زاوية النظر ، لان ذلك الاختلاف يعكس التمثل والاستجابة .وهما لا يأتيان بشكل موحد دون شك . وبالتالي سيكون مبررا للعلاق هذا الجمع بين شعر لمخضرم وشاب؛

تقليدي ومجدد .

وهذه الدواعي الايدلوجية تكمن وراء مختارات الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب (ديوان الوطن المحتل). فهو (يورشف) للمقاومة الشعرية في فترات مبكرة تسبق المقاومة المسلحة ؛ : وهو – تحديداً – معني بشعر الداخل الذي فرضت عليه (اسرائيل) والصهيونية العالمية ، حصارا شديدا ضمن عزلها للشعب الفلسطيني ومحاولة طمس معالم وجوده ، لكن الخطيب إذ (يجمع) هذا الشعر المقاوم ، ينتبه مبكرا ايضا الى ضرورة النظر لهذا الشعر باعتباره نتاج بشر طبيعيين ويشجب تساهل النقاد معه ، ونعتهم اياه بانه شعر أسى وحنين وهو قبل صيحة درويش : انقذونا من هذا الحب القاسي ، يصرخ في مقدمة الديوان : يا نقاد العالم ارفعوا ايديكم عن قصائدنا . فهو يرفض تبويب الشعر الفلسطيني ضمن الأهداف الساذجة للرفض السياسي السطحي ، او النظر الى شعراء الوطن المحتل كأبطال اسطوريين أو مردة من الجن – كما يقول في المقدمة ص ٩٨ .

وقد دخل في عمل الخطيب دافع انطولوجي أيضا. فهو يعرّف ويبشّر في ان واحد . لذا فقد أعاد نشر أعمال الشعراء الفلسطينيين : درويش والقاسم والزياد، وقصائد كثيرة متفرقة لسالم جبران وراشد حسين ، وبعض الشعراء الذين لم يكتب لهم الاستمرار في التجربة الشعرية ، أو أن أسماءهم لم تشتهر خارج فلسطين .

وهو في عمله هذا يساهم في خدمة قضية شعبه ، مكملا ما بدأه الشهيد غسان كنفاني في الفترة ذاتها ..

الا ان عمل الشاعر خيري منصور (الكف والمخرز) يمتد الى فترة أكثر طراوة ومعاصرة . فهو يتناول (الادب الفلسطيني بعد عام ١٩٦٧ في الضفة والقطاع) وهي المناطق التي احتلت في حرب حزيران ..

هذا العمل الذي يضم قصصا وقصائد ، يحتفي بأسماء جديدة تماما بالنسبة للقارىء العربي ، باستثناء بضعة اسماء معروفة مثل (فدوى طوقان وعلي الخليلي). ويبدو ان خيري منصور – الشاعر المجدد – كان اكثر اتساقا مع ذوقه وحداثته من سواه. فمختاراته الشعرية كلها من الشعر الحديث، رغم انه يعترف في المقدمة بان

المستوى الفني للمختارات (لم يكن هو الاعتبار الأول أو الوحيد) فهناك (الاعتبار التوثيقي) ومؤشرات النص (الاجتماعية والنفسية والاقتصادية ...) متوخيا ان تعكس المختارات (استجابات الواقع الجديد لشتى التحديات). وهذا الأمر يرد في مختاراته القصصية أيضا التي يريد لها ان تساعد القارىء في (التعرف على واقع الاحتلال في الضفة والقطاع . وعلى مستوى التعبيرعن هذا الواقع)، فخيري منصور اذن مدفوع بتصوير الواقع والتعبير عنه ، متعرضا وهو يتبنى تلك المختارات الى كل ما يمكن أن يحدث من مسافة بين الواقع والتعبير عنه شعريا ... اي بين الموضوع والفن تحديدا . ولعل المقدمة التي وضعها الشاعر لمختاراته ،ستظل ذات اهمية كبيرة، ونفع أكبر في محاولتها تلمس جذور الاصوات الفلسطينية الجديدة ، وتفاعلها مع المناخ الجديد الذي فرضه الاحتلال . ويدرك خيري منصور (تواضع) بعض النماذج في مستواها الفني رغم صدق تعبيرها عن واقع الهزيمة والعزلة والمقاومة ، لذا يركز في دراسته على شعر فدوى طوقان لانها أقرب الى ايقاع الذوق الشعري الحديث .. (٣)

الشعر العالمي المختار : سؤال الاستلهام والانسحاق

يمكن للمختارات ان تغدو وعملاً فنيا خالصا كما حصل في مختارات السياب من الشعر العالمي الحديث التي ترجمها عن الانكليزية(٤) .

وهي لشعراء من جنسيات مختلفة يكتبون بلغات متعددة ، وقد أدرك السياب صعوبة ترجمة مثل تلك النصوص فأستدرك بملاحظة في خاتمة الكتاب بيّن فيها ما صنعه من تغيير العناوين والمقاطع ، وشرح بعض الرموز والإحالات (رحلة المجوس – الطريق المقدس –) وبين اعتراضاته على ريلكه لانه عد الموت حافز الارض فقال (ولسنا مجبرين على أن نوافقه في أن حافز الارض هو الموت لاننا نؤمن بأن حافز االارض الحق هو الحياة) (٥)

والسياب هنا يسمو فوق الذوق الجمعي الذي كونه الانتماء المباشر . فيحتفظ بنص ريلكه ويختاره لقارئه ثم يثبت تحفظه في ملاحظة عابرة . وهذا احد الاسباب التي جعلتنا نضع عمل السياب في تلك المختارات ضمن الدوافع الفنية .. فهو لا يشر

بفلسفة خاصة وإنما يضع تجارب حديثة امام القارىء العربي . لقد كان لوركا ، في المختارات الى جانب اليوت ، وباوند الى جانب نيرودا ، ورامبو الى جانب ناظم حكمت وستويل الى جانب سبندر. وهكذا فالمنهج المتحكم في المختارات هنا هو منهج الحداثة بأوسع معانيها . فكأن السياب يحس بأهمية الشعر الاجنبي مكونا للشاعر والقارىء وممهدا لقبول الشعر الجديد الذي بدأ جيل الرواد بكتابتة قبل وقت قصير من ترجمة المختارات .. فحرص على تقديم زوايا نظر متعددة لقضايا متعددة . ووضعها بين يدي قارىء لا تزال ذائقته – في حينها – متكونة وفق شروط الايقاع الموروث المحكوم بالوزن والقافية الموحدة .. ولذا عمد السياب في بعض النصوص الى الترجمة الشعرية مسبغا على تلك النصوص روح الشعر، ليحس قارئه بأن الشعر يوجد في كيفيات متعددة ولا تحده أطر أو قوالب .. رغم تحفظنا على مسألة ترجمة الشعر بالشعر.

ان الخيط (الانساني) الذي يربط تلك المختارات من الشعر العالمي يعكس في جانب منه ، وعي السياب السياسي الذي كان منتميا بصورة مباشرة في فترة اصدار المختارات ، لذا فهو ينتقي من الشعراء الذين قدمهم ، تلك النصوص التي تظهر فلسفتهم الانسانية العامة ، ولا تروج لايمانهم الخاص بفلسفات أو قيم لا تتفق وإتجاه السياب الملتزم في حينها .

وهنا يأتي العامل السياسي تاليا للعامل الفني ، ويكاد السياب أن يوفق في عمله هذا لو تهيات له دقة أوفر في مختاراته ، فهو يتصرف في المقاطع ويقطع القصائد حسب مقتضيات المعنى أو (الوقع الموسيقي) (٦) وبالنسبة للسبب الاخير ، نجد السياب يخضع بعض القصائد لمقتضيات البيت الشعري العربي ليخلق (الايقاع) المطلوب في الشعر ، والذي لا تنجح الترجمة النثرية في ايصاله الى القارىء ..

إن الدارس لا يخطئ إذ يستقصي مكونات السياب ومؤثراته من خلال هذه المختارات . فبعض الشعراء المترجم لهم ، أخذوا بعد سنوات ، حظهم من التأثير في تجربة السياب الشعرية ، وكانت لهم – بتفاوت – أصداء كثيرة في شعر السياب اللاحق ..

لكن هذا التاثير المباشر يتضح بشدة في تلك الترجمات التي قام بها الشاعر عبد الوهاب البياتي . فالمؤثر السياسي كان اشبه بلافتة صريحة تتصدر المختارات ، حتى أن الدارس يستطيع أن يحيل الى مصادر البياتي الشعرية من خلالها ، وهي المصادر التي كونتها القراءة لشعراء اجانب بطبيعة الحال ، ويمكننا هنا مراجعة ما ترجم لناظم حكمت وبول إيلوار وارغون ، التي قدمها في النصف الثاني من الخمسينات (٧) فهؤلاء الشعراء الثلاثة هم أبرز المؤثرين في تجربة البياتي الشعرية لا سيما في تلك المرحلة التي أصدر فيها دواوينه (المجد للاطفال والزيتون) و (أشعار في المنفى) و (عشرون قصيدة من برلين) ولا شك في ان البياتي كان الى جانب المؤثر الذاتي ، يعكس ذوقا عاما ، يشكل فيه رافد الشعر الانساني جانبا مهما من المكونات التي تحتل منها السياسة مكان الصدارة .

والبياتي من الشعراء الذين يكثرون من الاختيارات في مراحل تطورهم المختلفة. ولعل تلك الاختيارات تقول أحيانا ما تعيده القصيدة ذاتها . وبهذا يمزج البياتي دواعي الاختيارات التي إفترضنا وجودها في بداية هذه المقالة ، بل هو يضيف داعيا جديدا يمكن وصفه بأنه (فكري) يضيء أفكارا محددة تريد القصيدة أن تقولها فيحس الشاعر أن التقديم بشذرات مختارة يقوي تلك الفكرة أو يلفت النظر اليها .وهذا واضح في المرحلة الصوفية من شعر البياتي أكثر من شواها ، فهو لا يريد أن يبتعد عن الثقافة الانسانية ، مخضعا ما قرأه منها لرؤياه الجديدة ، فهو يصدر ديوانه (قصائد حب على بوابات العالم السبع) بأبيات من هلدرلين وأراكون ، بينما نجد ان القصيدة الاولى في الديوان تتحدث عن (تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق) (٨)ويمكن للدارس ان يلاحظ دون عناء ، ولع البياتي بالمختارات . وهذا أمر ملفت للنظر، لا سيما في حديثه عن تجربته الشعرية .فكأنه يجد في تلك المختارات إفصاحا بليغًا عما يريد قوله كما انها بطابعها التوليفي تعكس الفكر التوليفي للبياتي ذاته . حيث نجد في الحديث عن تجربته الشعرية اشعارا وأقوالا من السهرودي وباسترناك وبريخت وجلال الدين الرومي والفريدي موسسيه وكاسترو وكافافيس وبودلير ومايا كوفسكي وموليير وطاغور وريلكه وتشيخوف وسواهم.. (٩)

ولعله يريد أن يخلق لدى قارئه ، بتبيث هذه المختارات في مطلع كل فصل من فصول تجربته الشعرية ، احساسا بما تحكم في موهبته وتجربته من مؤثرات ..

إنه يتخير ويتنقي ما يمكن ان يكون مكملا لتجربته الشعرية ، لنجد بعض اختياراته وقد تسللت الى اشعاره ، فهو يستشهد في حديثه عن تجربته الشعرية بقول دورنمات (١٠) (إن الكتابة هي اغتصاب العالم باللغة) ؛ ثم نجد عنده (نظما) لهذا القول في اول ابيات قصيدته (يوميات العشاق الفقراء) (١١) حيث يقول :

نغتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد

والموت والرحيل

إن البياتي يقدم في مختاراته نمطا خاصا من الذائقة التي تندرج ضمن المعرفة وأساسيات التكوين ، فلا يبقى لأثرها حد معين . بل نراها جزءا من أساسيات التعبير ايضا .

في مختاراته من الشعر الأمريكي المعاصر ، يقدم الشاعر توفيق صايغ خمسين قصيدة شفعها بمقدمة قصيرة وتعريف موجز بالشعراء .

وفي المقدمة يعترف صايغ بأنه حدد فترة المعاصرة بسنوات (١٩٣٩ — ١٩٦١) وبهذا سقط تلقائيا كثير من الشعر الذي يقع خارج هذين التاريخين .. والمقياس هنا تاريخي وفق معهوم المعاصرة الزمنية لا الحداثة الفنية .. وعنوان المختارات يؤكد هذا الفهم أيضا ؛ وبهذا نلتمس لصايغ عذرا في إغفال شعراء اكثر اهمية من الذين اختار لهم في كتابه ..

ويلي هذا العامل التاريخي ، عامل ذاتي ذوقي ، فالشاعر لا يستطيع ان يكون موضوعيا متجردا .. بل يعترف في المقدمة بأنه (مهما حاول ان ينقي شعراء مجموعته من مختلف الالوان والاهواء ، فأن التحرير امر شخصي ، قائم على ميول المحرر وذوقه، والا لكانت كل المجموعات متماثلة ..) (١٢).

أما بالنسبة لاختيار القصائد فقد كان أمام صايغ عدة ضوابط ، يذكر منها شهرة تلك القصيدة أو أفضليتها أو كونها اكثر تمثيلا لشعر الشاعر ، او كونها أحب

الى المترجم . وعند اجتماع تلك الصفات في عدة قصائد فالصايغ (يفاضل) بين هذه الصفات وينقي احداها . (١٣)

ولا شك ان الذوق في كثير من الحالات كان وراء الاختيار ، فالصايغ شاعر قبل كل شيء ، ومهمته هنا ، تبشيرية ايضا ، فهو ابان نشر مختاراته كان واحدا من ابرز وجوه جماعة (شعر) ولعله يمثل – مع جبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال – المؤثر الانكليزي في الجماعة ، اي التيار الذي تكوّن تحت تربية شعرية قوامها قراءة الشعر المكتوب بالانكليزية ، بمقابل المؤثر الفرنسي الذي كان أشد وضوحا لأنه اكثر انسجاما مع توجهات الجماعة في خلق حركة مناوئه للقصيدة الموزونة (عمودية أو حرة) فتوفيق صايغ وهو من كتاب قصيدة النثر ، لم يشأ ان يترجم قصائد نثرية . بل جعل مهمته تتركز في إيصال النماذج المترجمة من الشعر الامريكي (المعاصر) تحديدا دون التدقيق في الشكل ..مع علمنا بأن أشعار صايغ أقرب إلى ما عرف بالشعر الحر .

إن ثمة هماً اكبر ، كان يسيطر على توفيق صايغ في اختياراته ، ذلك هو اشاعة نوع من (المضمون) الذي يجعل الشعر عملية مواجهة بين الشاعر والجماعة ، وهوما سيتضح لدى أدونيس في مختاراته التراثية ..

إن توفيق صايغ يرى إلى (العلاقة ما بين الشخص الانساني ، والانسان الجمهور على انها علاقة أزلية بين الفرد والمجتمع ، بين الفرد الكركدن الفريد الجميل المتميز .. وبين المجتمع ، حيوان الغابة الذي يخنقه ويطارده ... وهذا هو ثمن الفرادة)(١٤)

والصراع بين الفرد والمجتمع ، قيمة بارزة ، في القصائد المختارة ؛ والفرد دائماً على حق ؛ لذا فإن ابيات عزرا باوند المختارة هي واحد وثمانون بيتا من (أناشيد بيزا) التي كتبها اثناء سجنه في بيزا عقابا لتعاونه مع الفاشية والنازية خلال الحرب ولا مانع أيضاً من اختيار قصيدة رانسوم (العبرية الدينية) المعنونة (يهوديت البيثولية)(١٥).. فالشاعر وهو يختار لم يضع في لائحة اهتمامه اية دوافع انسانية أو نوازع فلسطينية – ولنتذكر ان توفيق صايغ من مواليد فلسطين ..

وفي مختارات الشاعر فؤاد رفقة من ريلكه نلتقي بنماذج تحاول تكريس هذا الشاعر الالماني الكبير ، لفهم ميتافيزيقي من خلال تسليط الضوء على موافقة من الموت والحب والزمن .. حتى يغدو شعره (اغنية لا غير) ويغدو هو (شاعر الانسان والأشياء) كما يقول فؤاد رفقة في المقدمة(١٦) .

وهذا التكريس يوافق ميل الشاعر الى اعتبار أنّ (القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى) (١٧).. وهكذا امتزج الشعر بالتسبيح والتراتيل كما في قصيدة ريلكه عن اورفيوس التي ركز عليها فؤاد رفقة في المقدمة .. كما المختارات جزءاً كبيراً من مراثي ريلكه ، مما يوافق ميل فؤاد رفقه الى التأمل في الغيب .

إن فؤاد رفقة يكشف في مختاراته من ريلكه عن ميل فكري خاص ويكشف ايضا عن مؤثر قوي في تجربته فهو يأخذ من ريلكه اهتمامه باورفيوس ليجعله عنوانا لمجموعة من قصائد ديوانه (العشب الذي يموت) .(١٨)وعنوانا لاحدى قصائد ديوانه (علامات الزمن الأخير) . (١٩) إذ أنه يجد فيه تكثيفا لرؤيته في الجانب الغيبي في الشعر، والشمولية التي تكتنف الكون من خلال الغناء .

ومن ناحية الشكل يلبي ريلكه لفؤاد رفقة نوعا من الاسلوب الذي يريد ان يكتب هونفسه على شاكلته .. فهو تلميذ للتيار الألماني في الشعر ، أراد ان يجلبه كمؤثر إلى جماعة (شعر) من خلال ترجماته لمختارات من ريلكه وأخرى من هلدرلين (٢٠). وله في هلدرلين اكثر من قصيدة (٢١) ، كما يؤكد في اكثر من قصيدة ان حلمه الشعري يأتي (من موجة في الراين) :

يا أخوتي

من موجة في الرين تأتي غيمتي

بالرعد ، بالطوفان

بطينة جديدة

فيمحّي مكان

ويبتدي مكان (٢٢)

إن الاختيارات هنا تعبير عن (تبعية) ذوقية وفكرية ، تصل حد الامتثال للمكان والايمان بالفكر، واستعادة التجربة أيضاً .

ينجح الشاعر حسب الشيخ جعفر وهويقدم مختارات لشعراء سوفيت في إجتياز إختيار الفن الصعب ، فهو لا ينقاد الى أحكام جاهزة ولا يحاول تقديم منظر سياسي عبر شاعر لا نعرف عنه أخيرا الا الموقف التبشيري ...

وما وقع فيه شعراء ملتزمون قدموا مختارات من الشعر السوفيتي أو من الدول الاشتراكية عموما (٢٣) ، لم يقع فيه الشاعر حسب الشيخ جعفر. لانه وضع الموازاة الدقيقة بين الفن والنوايا نصب عينيه ..

لقد قدم حسب الشيخ جعفر ثلاثة من الكتب كمختارات لكل من : مايكوفسكي – الكسندربلوك – يسينين (٢٤) وفيها يركز على سمات بارزة في كل منهم . فهو لا يغفل بدايات مايكوفسكي ، وميوله المستقبلية، ورفضه الذي تجسده قصيدته (غيمة في بنطلون) ثم يمر بالمرحلة التالية التي بدات مع الثورة وإنتهت بانتحاره ، مؤكدا تفرده في اللغة والصورة وإهتمامه بالاداء وهذا التقديم الشامل نجده في مختاراته من يسينين إذ حرص على تقديم نماذج متعددة لمراحله الشعرية جميعا . وقد استهواه في حياة يسينين نهايته المبكرة . فهو مثل مايكوفسكي إنتهت حياته بالانتحار .

وفي مختاراته من بلوك يركز حسب الشيخ جعفر على الطريق الخاص في التوافق مع الثورة .وهوشبيه بالاتفاق الموسيقي كما يعبر بلوك نفسه . كما يعرض من خلال المختارات ، التحولات التي مر بها شعره تبعا لتحول قناعاته الذاتية (٢٥). والملاحظ أن حسب الشيخ جعفر يستل الجوانب التراجيدية في الشعر السوفيتي ،غير متقاطع مع الأفكار الثورية التي حملها هؤلاء الشعراء ..

وهو لا يميل الى الاختيار من قصائدهم المباشرة ، كما يغفل اولئك الشعراء الذين ذابت ذواتهم في شعارات الثورة .. وهذا المنطلق يسمح لحسب الشيخ جعفر بالتركيز على الفن ولفت الانتباه الى المزايا الفنية والحداثة في شعر المختارات .

ومختارات حسب الشيخ جعفر تكشف كذلك عن مكوناته بعد سفره

للدراسة في روسيا .. ولا نجد عناء في تلمس هؤلاء الشعراء الثلاثة تحديدا في ثنايا شعر حسب .

ومثل ذلك يفعله الشاعر سعدي يوسف وهو يقدم قصائد مختارة من الشعر العالمي (٢٦) فهو يقدم في مختاراته من كافافي وريتسوس وويتمان ، نموذجا لرؤية حديثة، انسانية في ان واحد . وربما ذكرتنا مختاراته ، التي لم تنل رضى بعض المعنيين بالترجمة ، بذائقة جيل كامل يبحث عن نفسه في اشعار الاخرين ... فهو اذ يدافع عن قضية والت ويتمان وينبه الى ما ناله من تشويه متعمد ، يلفت نظرنا الى الشخوص والنماذج التي انتقل بها الشاعر من (دائرة العتمة الى دائرة الضوء مقدما وجوههم وكلماتهم واعراضهم والامهم ومباهجهم) (٢٧) ويلفت نظرنا الى قصيدة ريتسوس (اليومية المتشربة بميثولوجيا معادة التركيب) (٢٨)

وكذلك ينوه بما لدى كافافي من رغبة في تصوير عالم خال من الامجاد البارزة، وصفه الدارسون بانه (عالم منحط) قياسا الى الشعر اليوناني (٢٩) وهذه الاشارات التي تعززها القصائد المختارة تجعل عمل سعدي يوسف مطابقا لمنهجه الخاص في القصيدة فهو يعتمد التقاط الحدث العابر والبطل العادي ويرصد المدن باحثا عن حياتها الاخرى وشوارعها الخلفية .. دون أن ينسى مهمته في توظيف الشعر للتعبير عن معاناة الانسان وآماله ..

ولا نجد مثل هذا التوظيف القريب من الغرض السياسي لدى شاعر ملتزم ايضا كعلي الحلي ، فهو اذ يقدم (ازاهير من الشعر العالمي) (٣٠) يعلن صراحة في المقدمة انه (لم يكن اختيار الشاعر بصفته منطلقا اساسياً قائماً على هويته السياسية وانتمائه الحزبي وأرائه الاجتماعية ، بل كان ينطلق - قبل كل شيء - من معيار جمالي او رؤية خلاقة) (٣١) وبالتالي - وما دام الهم جماليا ابداعيا - فالحلي لا يربط مختاراته بمرحلة معينة ، بل يغطي عصر النهضة وصولا الى الشعر الحديث - كما يتجاوز المدارس الشعرية، مقدما نماذج شعرية من مدارس مختلفة، يصف بعضها بالواقعية والرمزية والرومانسية والتجريدية .

وواضح من المقدمة التي كتبها الشاعر ان مختاراته كانت حصيلة جهد متفرق زمنيا .اي انه قام باختيارها عبر سنوات عديدة ، ولعل هذا هو التفسير المقبول لتعدد

المدارس والأزمنة . ولذا نستطيع بدراسة مستقصية أن نتبيّن – احتكاما إلى تاريخ ترجمتها – مدى تطور رؤيته الشعرية وتكون ذائقته ..

وهذه المختارات تلبي حاجة فنية خالصة ، فيغدو أثرها تعريفيا اكثر منه تبشيريا أو فكريا

ويترجم الشاعر صلاح عبد الصبور اثنتي عشرة قصيدة من شعر لوركا في كتاب مشترك (مع وحيد النقاش الذي ترجم مسرحية (يرما) للوركا وعهد إلى عبد الصبور بترجمة لوحة حياة لوركا وقصائده المختارة .

ولسنا بصدد تقويم الاشعار المترجمة ضمن مسرحية (يرما) لأن لها مناسبة أخرى ، لكننا نتوقف عند القصائد المختارة التي يغلب عليها طابع الحزن الشفاف المغلف برومانسية لوركا المعروفة في مجال الصورة خاصة .

ويعكس عبد الصبور بذلك فهمه الخاص لثورية لوركا ، فهو لا يراه ذلك الغجري الصلب الذي لا ينكسر ، بل يقدمه – من خلال النماذج المختارة – شاعرا حزيناً ، يدفعه تصوير الموت وتنويعاته (حلم – الصبي الأخرس – أغنية أحد أيام يولية...) الى تحدي هذا الموت من خلال استمرار الحياة الجميلة رغم كل شيء ..

وأرى أن عبد الصبور في مختاراته القصيرة هذه ، يؤكد تأثير لوركا في الشعر الحديث من خلال اصواته الأولى .. وهذا ما لمسناه لدى البياتي بوضوح .

المختارات الذاتية : أبواب النجار المخلعة !

هل يمكن للشاعر ان يتجاوز مختاراته ، اذا طلب اليه ان يعدها مجددا فيعدل فيها وفق تطور وعيه الشعري ؟

يقول اليوت (إني لأميل الى الاعتقاد بأن السبب الذي جعلني أتشبع لشعر شيللي في سن الخامسة عشرة بينما اجده الان غير صالح للقراءة – على وجه التقريب – لا يرجع الى انني كنت اتقبل افكاره في تلك السن بينما ارفضها الان ، ذلك ان قضايا الاعتقاد وعدمه كما يصفها مستر ريتشاردز لم تكن قد نشأت عندي في ذلك السن بل ربما لأني كنت قد قرأت شيللي قبل ثلاثين عاما تحت وهم بددته

الخبرة فيما بعد ..) (٣٢) .

وهذا التأكيد على (الخبرة) التي تبدد (الوهم) لدى الشاعر ، يرد في مقالة اخرى كرسها اليوت للحديث عن (التقاليد والموهبة الفردية) اذ أرجع الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج الى (أن عقل الشاعر الناضج اداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية وتتحول الى مركّبات جديدة) (٣٣) وهكذا نستطيع ملاحقة افتراضنا السابق في اعادة النظر ، ولكن اية تجربة من هذا القبيل لم تتم الا من خلال اختيارات الشاعر لنفسه ، فالسياب يختار من ديوانيه (ازهار ذابلة) و (اساطير) مجموعة من القصائد يجمعها في ديوان ثالث هو (ازهار وأساطير) (٣٤) والحقيقة ان بدر اختار ست قصائد فحسب من (ازهار ذابلة) هي : أقداح وأحلام ، أهواء ، هل كان حبا – في اخريات الربيع ، ديوان شعر ، نهر العذارى . بينما اعاد نشر قصائد (اساطير) جميعها باستثناء ثلاث هي : باليالي ، خطاب الى يزيد ، الى حسناء القصر . (٣٥) كما عدّل كثيرا من مفردات الابيات المنشورة من قصائده المختارة وحذف أجزاء من بعضها .

وإذا كنا نفهم مبرر الشاعر في استبعاد (خطاب الى يزيد) لأنها نظم مباشر لمأساة الحسين ومشاهد درامية من قصة استشهاده ، فإن استبعاده (حسناء الكوخ) لا نجد له مبرراً كافيا الا اذا كان التقابل الطبقي السطحي الذي تعرضه القصيدة بين الكوخ والقصر ، سببا يجعل الشاعر بعد اعوام عديدة يرى في القصيدة فهماً قاصراً للصراع الطبقي الذي تغدو معه حتى المرأة الجميلة شريكة في وزر الحرمان والفقر وما يعانيه الكادحون .

أما إهماله قصيدة (ياليالي) من اختياراته (ازهار وأساطير) فقد يعود الى احساسه بأن حبه لزميلته التي يتحدث عنها في القصيدة ، قد استوفته قصائد اخرى، وعبرت عن تجربته معها بشكل أدق ؛ وتلك افتراضات لا دليل عليها ما دام السياب لم يصرح بالأساب ... ولم يبين دوافع اختياراته كما ان النصوص ذاتها لا تصلح دليلاً .

أما البحث عن سبب لاختياره ست قصائد فقط من (ازهار ذابلة) وهو ديوانه

البكر ، فيعود حتما الى إحساسه بأن البداية لا تمثله تماما .. ولعل في اختياره لقصيدة (هل كان حبا) بعض ذكرى لمحاولته الاولى فيما اسماه في وقتها بالشعر المختلف الأوزان واقوافي .

وفي اختيار قصيدة (ديوان شعر) وفاء لذاكرة حية ، ما يزال اعجاب الناس بالقصيدة ماثلاً أمامها .. فنحن نعلم اصداء هذه القصيدة والطريقة التي كانت تروى بها بين زملائه وزميلاته .

ولكن هاتين القصيدتين جرى عليهما من قبل الشاعر تعديل كبير ، يعكس احساسه بالنقص الذي تعانيان منه فنيا .. وهذا يؤكد أن الشاعر يختار بوعي الحاضر ولا يفي تماما لتسلسل البدايات وقوانين التطور .

ويقوم احمد عبد المعطي حجازي باختيار عشرين قصيدة (٣٦) من ثلاثة دواوين، يتفاوت تاريخ كتابة القصائد بين عام ١٩٥٦ و ١٩٧٠ كتبها الشاعر في نساء متعددات عرفهن خلال سبعة عشر عاما وحاول من خلال علاقته بهن ان يتأمل قدرة الجسد على التعبير بأبلغ مما تستطيع اية لغة « فالجسد الانساني هو أجمل واكمل ما في الوجود» (٣٧)

إن حجازي يلتقط من شعره السابق موضوعا محددا ، ويحاول ان يقدم لنا القصائد التي يرى انها اكثر صدقا في التعبير عن ذلك الموضوع ، لكن المختارات جاءت — بعيدا عن ممارسة الشاعر لمهمة النقد التي تقتضيها الاختيارات — غير متناسقة ، فبعض القصائد تنتمي الى موضوع اكثر عمقا مما لفت الشاعر نظرنا اليه ، وبعضها الاخر بعيد عن الموضوع الموحد الذي افترض الشاعر وجوده .. ومثال ذلك قصيدة (الامير المتسول) و (يوميات الاسكندرية) و (الى اللقاء) فهي قصائد تبين ازمة الشاعر الحضارية واصطدامه بطقوس المدينة ووحشتها ؛ ولا يمكن أن نعدّ الجسد وقدرته على التعبير لافتة لمثل تلك القصائد ، لاننا بذلك نلغي همها الاعم والاكثر جذرية واصالة(٣٨)

ان مهمة الشاعر ناقدا في هذا المجال ، تتعرض لكثير من الاختلال ، لأنه يخلط بين قصائد أحبها وتركت اثراً في حينها ، وقصائد كرست للمرأة والتعبير عن نفسها من خلال الجسد .

المعاصرون : قابيل في مأتم هابيل

لا يستطيع أدونيس ، وهو يختار قصائد من بدر شاكر السياب (٣٩) بعد ثلاث سنوات من رحيله أن يتحرر من فكرة الموت في شعر السياب ، وتكريس فرديته .

فهو يلفت انتباهنا منذ السطر الثالث من مقدمته للمختارات الى قصيدة (القصيدة والعنقاء) التي يرى انها دليل على كون الشاعر والشعر لا يتحققان الا باغتسال (من ركام العادة) حيث يحترق الشاعر بناره وينبعث من رماده (٤٠)

إن علامة الولادة التي يبشر بها السياب ، هي علامة الحياة الجديدة ،لكنها – يقول ادونيس – (٤١) (علامة لا تأتي الا تتويجا لعلامة الموت التي تسبقها . لا بد اذن من الهبوط الى القرار والدخول في كون البذرة . لا بد من الموت . الموت هنا ضرورة وجود : وصلت حياة الشاعر الى حد لم يعد بإمكانها ان تتجاوزه . انتهت . وبالموت تنتقل الى الفعل من جديد . تنتقل من النهاية الى اللانهاية).

وهذه الرؤية تحكمت في المختارات ، فتغلبت نماذج فترة الاحتضار .حتى ان المختارات ابتدأت بقصيدة (القصيدة والعنقاء) التي تحدث فيها السياب عن جنازته ، وانتهت بـ (وصية من محتضر) التي يتنبأ فيها السياب بساعة موته . فالداء يقرض حبل حياته .. لكن علاقة السياب مع الموت ليست علاقة استسلام فيزيولوجية ، يتعطل فيها الجسد وتتهاوى الاعضاء . وليست علاقة ميثولوجية تسيطر فيها المعتقدات وحتمية الأقدار .. بل هي علاقة (حنين) .. فحنين السياب الى الموت موضوع كبير تنوعت عليه مضامينه في فترة مبكرة من حياته ..

لقد رأى ادونيس رحلة السياب انسياقا وراء اللقاء بالموت ، ضمن معادلة مفترضة مؤداها بعبارات أدونيس هو (المهد بداية اليقظة من السديم . اللحد نهاية اليقظة . في الحنين الى المهد حنين مضمر الى اللحد . في التطلع الى الحياة الأولى تطلع الى حدود لا تفصل عن الموت . تطلع الى الموت . المهد عتبة : نخرج منها الى الحياة ، ندخل منها الى الموت .)(٤٢)

وطبقا لهذا التشخيص ، جاءت المختارات التي ينتمي أغلبها الى مرحلة المرض والاحتضار كما قلنا . فقد توزعت القصائد المختارة كالآتي :

الديوان	القصائد المختارة
أزهار ذابلة	—
أساطير	—
أنشودة المطر	١١
المعبد الغريق	٤
منزل الأقنان	٥
شناشيل ابنة الجلبي	٣
إقبال	١
المجموع	٢٤

ونلاحظ ان القصائد الاربع والعشرين لم تضم اي نموذج من ديواني السياب المبكرين : أساطير وأزهار ذابلة .

كما ان المختارات لم تجتزىء شيئا من المطولات : بور سعيد ، المومس العمياء حفار القبور ، الأسلحة والأطفال ، من رؤيا فوكاي .

وخلت ايضا من اي نموذج عمودي للسياب ، وتجاوزت قصائد الالتزام التي كتبها خلال انتمائه السياسي المباشر .

فأدونيس اذا يهمل القصائد المبكرة ، والعمودية ، والملتزمة . ولذلك اكثر من مدلول فني وسياسي ، فحداثة أدونيس لم تجد بغيتها في القصائد الأولى . وهذا نوع من فرض الوعي المسبق . اذ ان ادونيس لا يريد السياب الا هذا الشاعر الناضج الذي يحاور الموت .. لذا فإن ما في قصائده الاولى من رؤى لا يلبي ما في نفس أدونيس ، ومثل ذلك يقال في إغفال تجربة القصيدة التقليدية (العمودية) لدى السياب . فادونيس يقطع صلته بالسياب تقليديا ، ويريده ذلك الشاعر المجدد الرائد ..

أما إغفال قصائد فترة الالتزام فيوافق منهج أدونيس ؛ ونظرته الى صلة الشاعر

بمجتمعه فهو يرى ان ثمة زمنين : (زمن الشاعر ، وزمن الجماعة) فبينما يكون الأول (داخليا وخارجيا ، روحيا وتاريخيا في آن واحد) يكون الثاني (خارجيا ، تاريخيا) وهذا الأمر من الأمور التي تباعد (بين الشاعر والجماعة) وذوقه بالتالي ليس ذوق الجماعة بالضرورة ..

بالنسبة للسياب ، يرى ادونيس انه كان مسكونا (بهاجس التواصل مع الآخر، بهاجس التغيير)(٤٣) ولكن (الجماعة حوله مقيمة في الماضي ، ذلك الزمن الواقف ، تحيا بالتقليد وأفكار التقليد) وهذا التشخيص يعكس قناعات أدونيس ذاته ، لا السياب، فأدونيس كان قد بدأ – وقتها – يبني الخطوط العامة لنظريته حول الثابت والمتحول ..

وهذه النقطة تقودنا الى الفكرة الثانية التي تحكمت في الاختيارات ،وهي تكريس فردية السياب . فمن هذه النتيجة القائمة على تقابل زمن الشاعر وزمن الجماعة ، يصل أدونيس الى وصف حال السياب بأنه كان وحيدا ، يعاني من المسافة التي تفصل بينه وبين الجماعة روحيا .. ويسمي وحدته تلك بأنها (وحدة الرائد الرائي) الذي يتمزق وحيدا ، لكنه يظل يكافح من أجل الاخر .. وتلك لب مأساة السياب في رأى أدونيس .

لقد كان على أدونيس أن يرينا هذه (الوحدة) التي يترجمها الشاعر كفاحا من أجل الآخر ،لكنه لم يفعل .وظلت (المطولات) مشروعا لانجاز تلك النية ، لوشاء أدونيس أو رغب حقا أن يضعها في مختاراته ، متجاوزا انحيازاته المسبقة وخلقه الخاص للسياب . لقد ظل السياب في المختارات شاعر (وحدة) و (ذعر) و (موت) لأن أدونيس أراده ان يكون كذلك . والقارىء من بعد ، سيتعرف على السياب وفق هذا التقديم المنجاز الى فكرة مسبقة، في مأتم فريد ،يدفن فيه الأخ شعر أخيه ببرودة اعصاب يحسد عليها .

والفكرة المسبقة لدى أدونيس ليست واحدة دائما . انه يفصل لكل حال لبوسها، فهو اذ يختار قصائد من يوسف الخال (٤٤) ينهج نهجا تاريخيا . فيجعل المختارات في اربعة أقسام حسب توالي دواوين الشاعر : الحرية ، البئر المهجورة ،

قصائد في الأربعين ، قصائد لاحقة (الأخيرة قصائد متفرقة كتبها الشاعر عام ١٩٦٢..)

إنه يتيح وفق هذا المنهج ، الذي لم يشأ ان يتبعه مع السياب ، رؤية يوسف الخال عبر تطوره ، ومستويات اداركه لموضوعه الشعري الذي يشخصه ادونيس بذكاء في المقدمة ، حيث يصف تجربة يوسف الخال بانها (تجربة ايجابية تقوم على معرفة الله والانسان والوجود ، معرفة تنفي كل جدلية وسلب) (٤٥) وأحسب اننا لسنا بحاجة الى وقفة طويلة كي تظهر لنا ما في هذا الحكم من محاباة ومجاملة للخال ، رائد جماعة (شعر) التي اصدرت المختارات ، وأبرزت أدونيس من خلال مجلتها ، فوصفُ تجربة الخال بأنها ايجابية، ينطوي على كثير من المبالغة ،وكذلك نفي السلب عن معرفة الخال . وكأن ادونيس يبرىء الخال في جملة واحدة من جميع السمات الذرائعية في فكره ومضامينه ، ويلصق به بعد صفحات صفة الرفض والتطلع ،واصفا اللحظة التي يعيشها الخال بأنها (لحظة الرفض والتطلع ، رفض المقاييس والقيم التقليدية والتطلع الى مقاييس وقيم جديدة) . (٤٦) ولا يستطيع الهامش التبريري الذي وضعه أدونيس في الصفحة ذاتها ، ان يقنعنا بموضوعيته . فهو يتحدث في الهامش عن (رأي) خاص في قيمة مضمون الخال ومدى علاقته بالروح الثورية ، لا مجال لإيضاحه – كما يقول – لأنه يحاول في عمله هذا ان يفسر شعر الخال ويقدمه ، كما ان الشاعر – وقتها – لم يكن قد قال كلمته الأخيرة..

والواضح ان ادونيس هو الذي لم يكن قد قال كلمته الاخيرة ، أو اهتدى الى نظريته في الثابت والمتحول ، ولم يبسط رأيه في الشعر القائم على معرفة دينية . ان ادونيس يجهد نفسه كي يقدم لنا الخال شاعرا مؤمنا متفائلا يكتب للحياة ..

إن ادونيس اذ يحس بما لهذا الحكم من خطورة ، وماله من ادعاء ، يحاول ان يثبته من خارج شعر الخال .فيعتبر الخال معلما في اثاراته اكثر منه في نتاجه الشعري ، وينوه بعمله في مجلتي (شعر) و (ادب) عاداً نشاطه فيهما (تعميقا للتحريض والفعل) وفي هذا الكلام ايضاً نجد ادونيس ،كما في وصفه لتجربة الخال الدينية ،

يحتال بالألفاظ كي يتجنب الاحراج والمواجهة مع معلم كبير للجماعة كيوسف الخال..

لقد أثر يوسف الخال بسلوكه ونشاطه في (شعر) و (أدب) اكثر مما أثر بشعره؛ ولا نكاد نتعرف الى اي تاثير له في شعراء الجماعة التجديدية .بينما ظل شعره وما ترجم من شعر امريكي وانكيزي حديث ، في منأى عن التأثير المباشر ..

لعل اقتراب الخال الحذر من الحداثة كان وراء هذا الضعف في التأثير .. فالخال كما يرى أدونيس (اكثر شعرائنا الجدد تراثية) اي (اكثرهم ارتباطا بالماضي) : وأدونيس هنا لا يريد ان يعرفنا على سبب هذه (الماضوية) التي يشخصها في الخال ، ويدور حولها دون ان يسميها .. انها باختصار افكاره عن الاتصال بالكون والزمن الخالد والعلامة الالهية القادمة (أعطنا علامة يا رب : القصيدة الطويلة) وما الحياة الا انتظار تلك العلامة التي يصلي الشاعر من أجلها ..

ويستعير أدونيس من اليوت قوله ان لكل شاعر حقيقي تراثا ضمن التراث نفسه، دون ان ينسب القول الى قائله ؛ ويفعل مثل ذلك مع قول نازك (لا قاعدة في الحياة) (٤٧) موهما ان تلك افكاره هو ، والواقع انها ملفقة من أجل احتواء افكار الخال الذي يرى ادونيس انه (الوارث ضمن التراث المسيحي الخاص) .

إن لأدونيس تحفظا واضحا على ثورية المضامين الشعرية للخال ؛ يحس ان ذكرها في المقدمة سيهدم تبني نصوصه المختارة ، لذا يؤجلها ولا يقولها بعد ذلك .. وبدلا من ذلك يشغل نفسه في تبرير (ماضوية) الخال ، وذرائعيته ، وغياب شعره كمؤثر في حركة التجديد ،رغم اعلانه الخطير بأن (شعر يوسف الخال شعر جِدة وطليعية في الدرجة الأولى) (٤٨) إلا ان النماذج المختارة لا تؤيد تلك (الجدة والطليعية) فالمختارات القليلة من (الحرية) الصادر عام ١٩٤٤ تعطي انطباعا عاما ببدايات شاعر تقليدي فكرا واسلوبا .. ومختارات (البئر المهجورة ١٩٥٨) ليست اكثر من قصائد (حرة) فيها مباشرة شعر الرواد وغائيته ..ولعل (قصائد في الأربعين) تعطي المختارة شعوراً بجراة (متأخرة) زمنيا – الديوان صدر عام ١٩٦٠– تتمثل في قصائد نثر واخرى مدورة .. وهذه لا تكفي لوصف شعر الخال

(كلّه) بانه شعر (جدة وطليعية) .. في مجال الأسلوب ، كما هو في الأفكارأيضا .

* * *

بعد أن ينفي أحمد عبد المعطي حجازي أن يكون (التشابه) مبرراً لنهوضه بتقديم مختارات من خليل مطران يقول : (إنما هي مواطن إعجاب تلمس في نفسي خاصة أوتاراً حساسة) – مقدمة كتابة : خليل مطران – قصائد – دار الآداب، بيروت .

وهو يرى أن تلك المواطن هي على الترتيب :

١ – انه انقى صوت من الرعيل الأول الذي اعتنق الفكرة العربية وجعلها إيمانا يعلو على كل إيمان ..

٢ – وداعة مطران ونبله وكبرياؤه في الدفاع عن الحرية ..

٣ – موازنته بين التجديد في الشعر ، والمحافظة على أصالته من خلال تقوية الأواصر بين المحاولات الجديدة وبين تراثنا الشعري الشامخ ..

وهي أسباب تجعلنا نعود الى تأكيد ما نفاه حجازي في مقدمة المختارات حول قضية التشابه بينه وبين مطران . فحجازي كما نعلم ،كان من أكثر شعراء مصر انشغالا بالفكرة القومية، والدفاع عن الحرية ، والموازنة بين التجديد والأصالة .

لقد عد حجازي الشاعر خليل مطران (قديسا بدويا) رغم انتماء أسرته الكاثوليكي .. وبهذا فقد اثر حجازي أن يجعل مطران موصلاً لفكرة النقيض : المسيحية والبداوة ؛ الثورية والاصلاح ؛ التجديد والتقليد ..

وعد رجوعه الى قراءته كاملا ، ضربا من الصلة الصحيحة بالتراث ؛ فأقرانه يكونون اراء إجمالية يتداولونها دون مراجعة أو تدقيق (كرأيهم في شوقي والبارودي والرصافي وسواهم) ..

ويرى حجازي أن التجديد المنقطع عن اي تراث ؛ (كارثة يمكن أن تقضي على الشعر ..) المقدمة ص ٩

وبهذا وحده كان التبرير الفكري لمختارات حجازي من مطران الذي نعته بأنه (شاعر قضية) يرتبط به وجداننا منذ صباه الباكر ، وهو اول المجددين ، لأن مقدمة الجزء الأول من ديوانه الصادر عام ١٩٠٨ (هي أول وثيقة نقدية تحدد منهج التجديد في العصر الحديث) المقدمة ص ١٨ وفي شعره ثمة تجسيد لوحدة القصيدة وطرافة الموضوع وغرابة الصور .

لا عجب اذن في ان تكون القصائد المختارة من مطران هي تلك التي قالها في (الأهرام) على أثر زيارة لأهرام سقارة :

شاد فأعلى ، وبنى فوطدا

لا للعلى ، ولا له، بل للعدى

وفيها يشمت بالظالمين من خلال مصير الفراعنة الذين (سخّروا) (السوقة) لبناء الأهرام :

قوموا انظروا السوقة فيما حولكم

تدوس هامات الملـوك همدا

وهذه الشماته تلقى في نفس حجازي هوى خاصا ، لأنه كان يؤمن بالفكرة القومية ، ولا يرى في بنيان الاهرام مجدا مصريا ،كما يرى الاقليميون ودعاة (مصر الفرعونية) ... ولعل مطران الشامي المولد ؛ قد لمس دون سواه هذه الوحدة التي تجمع الحضارة العربية في شتى الأقطار .فقدم لحجازي دليلا يدعم موقفه القومي . وهذا الموقف يتجسد في قصائد اخرى كتلك التي تجعل (العزلة في الصحراء) خيرا (من العيش في المدينة) او التي قالها في رثاء البارودي . وحجازي في هذه المختارات يجسد أولى الدواعي الثلاثة للمختارات : وهي الفكرة القومية .

وفي عدد اخر من القصائد يلفت نظرنا الى وحدة القصيدة ؛ لكن حجازي يفهم هذا المصطلح فهما عاما . إذ يرى أن مجرد تسلسل الأبيات وترابطها لأداء فكرة واحدة ؛ يصنع قصيدة ذات وحدة موضوعية .. وهو يمثل لذلك بقصيدة (في الغابة) ومطلعها:

ما باله ما أصابه ؟

ما سؤله في الغابة ؟

ويرى حجازي أن هذه القصيدة تركيب (يعتمد على تماسك الرؤية الشعرية ، واتصال الانفصال وحرية الخيال) ص ٢٤.

وهو بالتالي يتسامح في وصف مطران لكلماته في رثاء اليازجي : بأنها (شعر منثور) .. وقد اختارها ليدعم بها رأيه في تجديد مطران وأولويته الواسعة .

أما بداعي الانتصار للحرية ومقاومة المستبدين فإن ما يختاره حجازي من شعر مطران يؤكد فعلا هذه الحقيقة، وينبه إليها بشكل واضح ومقنع .. ولعل مطولته (نيرون) التي أثبتها حجازي كاملة مع المقدمة التي قالها الشاعر قبل إنشادها ، تلخص رأيه في الطغيان والاستبداد .. والطغاة والمستبدين ..

* * *

تريد نازك الملائكةأن نفهم شعر علي محمود طه وفق تفسيرات نفسية تستند الى وقائع مشكوك في صحتها ،كحبه لفتاة يونانية حبا عفيفا (جرحت احساسه) فراح ينتقم (بالوقوع في الرذيلة والاثم) كما في دراستها الصومعة والشرفة الحمراء التي تضمنت الى جانب الدراسة النقدية المطولة ، مختارات من قصائده التي ورد ذكرها في الدراسة . (تنظر الصفحات ١٢ و ١٣ وما بعدهما من الكتاب بطبعته الثانية – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٧٩ –) ولعل عنوان الكتاب يوحي بتلك المثالية الروحانية التي رغبت نازك ان تلصقها بالشاعر ، وفي مراحله الأولى على الأقل (المقدمة ص ٦) .

ونازك في دراستها ناقدة لغوية كذلك ، فهي تستقصي اخطاء علي محمود طه حيثما تجدها ؛ كإشارتها الى أكثر من خطأ في صفحة واحدة (ص ٨٥) وقع فيه الشاعر ؛ فهي إذن لا تستهدف المجددين فحسب بتلك التصويبات اللغوية . وهي ناقدة جمالية أيضا ، اذ نراها تلاحق عناوين الدواوين وتناقشها وتحاكم فيها مدى انطباقها على المضمون (ص ٣٦٩ وما بعدها) وهي إذ اعتادت التقليل من شأن

المضامين وإيلاء الشكل أهمية أولى ، نراها هنا تقف عند مواضيع علي محمود طه لتقرأ من خلالها فكره ومعتقده وطواياه النفسية أيضا ،حتى تصل الى تقسيم أشعاره في اغراض محددة ، وهي تطالعنا بوجه نقدي ثالث هو الاعتناء بالمضامين والمعاني .

أما المختارات التي بلغت إحدى وأربعين قصيدة ،فهي ذات غرض منهجي حسب اعتراف الشاعرة الناقدة اذ تقول (وقد رأينا ان نلحقها به – أي المختارات – تسهيلا على القارىء الذي يدرس شعر الشاعر) – ص ٣٧٣ – الا إننا قرأناها بكونها تعبر عن فهمها الخاص لمراحل شعر علي محمود طه ومزاياه الفنية .

وهي تحاول من خلال المختارات ، أن تعرفنا بعلي محمود طه شاعرا متعدد الاهتمامات ،كي لا نظل نقرأه على انه الرومانسي الذي اوقف شعره للطبيعة ومفانتها.

فثمة التأمل الفلسفي (الله والشاعر) والهم الوطني (الاجنحة المحترقة) وكذلك الغزل والوصف والخمريات وسواها .

ويتحصل من قراءة المختارات بعد الدراسة الشاملة ، أن نازك التي ألفت الكتاب عام ١٩٦٥ كانت تريد أن تجد صدى لتحولها الصوفي وتأكيداً لنزعتها الشعرية الجديدة .

*** مختارات التراث :**

الماضي الناقص والحاضر التام

في الوعي الشعري بالتراث ، تبرز مواقف عديدة ، لا يهمنا منها هنا موقف الرفض التام ، واعتبار التراث نتاجاً مرهونا بزمن مضى .فهذه النظرة تمثل قصورا متأتيا من فهم التراث بكونه مرادفا للماضي بزمنه الثقيل المنقضي ، الذي يلخص التأخير والرداءة والتخلف . إن هذا الموقف يأتي غالباً بدوافع اجتماعية مغلوطة ، لا تربط النتيجة بالسبب ، ربطا علميا. فترى الجمود والتخلف مقرونين بالماضي ومتحصلين بسببه . وقد يكون لهذا الموقف بعد سياسي أو حضاري . لكنه في النهاية لا يمثل موقفاً عاماً بل هو تفكير نخبة معزولة لا أثر لها .

وبعض من الازدراء للتراث نابع من جهل به ؛ وفقدان الاتصال معه بشكل صحي، فهو يمثل لبعض ذوي المواهب المحدودة ، تحديا صارخا لا يواجهونه الا بالتجاهل والعداء .. إن شاعراً يعد نفسه للمستقبل ، ويرى نفسه جزءاً من مسيرة التاريخ الشعري لا بد له ان يراجع تراثه ويتصل به متعرفا ومتعلما ومستفيدا .

لكن كثيرا من شعرائنا لا يمثل التراث بالنسبة اليهم الا ركاما من الاشياء المخزونة في مستودع ، او المعروضات المزدحمة في سوق ، يسارعون لانتقاء ما يحتاجون اليه منها بين آن واخر. وهذه النظرة تضع الشاعر وهو يقرأ تراثه .في سياق الذوق العام احيانا .فيجد الشاعر من ينوب عنه في قراءته للتراث، مستعينا بمختارات قديمة أو مدرسية في اغلب الاحيان .

إن الشعر الخالد الذي يستحق الفرادة (والتقديم فيما بعد) هو الذي يلبي للشاعر المعاصر حاجة العثور على جذره وامتداده عبر التاريخ . علما بأن كثيراً من الشعر الذي يخلد ويُروى ، لا يستمد قيمته من جودته .. يقول أ . أ رتشاردز (ولكن الظروف التي تحدد بقاء الشعر ربما لا يكون لها أدنى علاقة بقيمة هذا الشعر في بعض الأحيان . كما ان من الأعمال الشعرية ذات القيمة الكبرى ما يقضى عليه بالفناء غالبا لهذا السبب ذاته . فهو لا يطبع ولا يقرؤه أو يستمع اليه أحد ... كما ان السبب في ظهور بعض القصائد الأثيرة في كتب المختارات الشعرية ما تتميز به من رداءة) (٤٩) ويمثل رتشاردز بنماذج من شعر شيلي وتنيسون وسواهما ، يرى انها نالت (الشهرة المباشرة) دون أن تثير إعجاب (الأجيال التالية) . فما يسميه رتشاردز (تجانس الدوافع) في العمل ؛ قد تمنح ذلك النص تأثيراً عابراً ، كبيراً في حجمه ، لكنها لا تمنحه قدرة ان يعمر طويلا . ويعطينا ناقد آخر هو بيلنسكي مثالا محددا لعمل عظيم لم يجد فيه النقد الحالي الا الضعف والقدم ، فرواية بوشكين الشعرية (يففيني أو نفين) ذات جدارة جمالية ، تعكس حياة بوشكين وروحه وحبه ؛ لذا – وبرغم الرأى النقدي السائد – تظل ذات اهيمة تاريخية واجتماعية كبيرة . (٥٠)

وهذه الأمثلة توضح الفاصل الذي يخلقه اختلاف الدوافع والقيم ، مما يشكل الأذواق خلال فترة محددة من الزمن .

والشاعر العربي الحديث ، بمواجهة تراثه ، كان امام طريقين : إما أن ينساق الى النماذج السائدة ، ويكرر ذوقا جمعياً ساهم في تكوينه الشعري وتربيته الذوقية ؛ وإما أن يستل من تراثه ما يرى انه جدير بالتقديم، احتكاما الى قيمته الذاتية وأثره في تطوير قدرات القارىء الجديد في الكشف عن جوهر الشعر أو روحه التي لا ترتبط بزمن .

فإذ يقوم صلاح عبد الصبور ، بقراءة جديدة لشعرنا القديم (٥١) يختار عددا من نصوص التراث محللا ابياتها ، مظهرا عناصر التجديد فيها باعتبار (أن التراث بمعناه الحي ليس تركه جامدة ولكنه حياة متجددة ومن الواجب ان يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة) (٥٢) فالقيمة المتوخاة من النص التراثي اذن ليست ذاتية فحسب ، اي لما فيه من جودة وجمال ، بل هي موضوعية ، تتصل بعصرنا وذوق قارئنا المعاصر . وهذا ما يؤكده عبد الصبور وهو يتحدث عن مختارات أدونيس في (ديوان الشعر العربي) اذ يصف تلك المختارات بأنها (اختيار شاعر معاصر ، تثقف ذوقه بما يعطّرهواء هذا القرن العشرين من تيارات ادبية وفنية ، وفطن الى ان الشعر ابداع وجداني وذوقي ،قبل ان يكون وسيلة لحفظ اللغة او تسجيل الأمجاد. وهو لا يبغي بكتابة هذا ان يكون مرجعا للدارسين ، او وسيلة لشرح العصور الأدبية، بل هو (رحالة ذواقه ينقب في أرض الشعر العربي فيجمع منها هذه التحف) (٥٣) ويؤكد (الذوق المعاصر) (٥٤) لدى أدونيس وهوينظر في التراث العربي . فالشاعر اذن عند صلاح عبد الصبور يقوم وهو يقرأ تراثه، بامتحان تجانسه مع (الذوق المعاصر) دون النظر الى قيمته اللغوية او الأدبية أو الاجتماعية ..

إن المقدمة المهمة التي كتبها عبد الصبور لمختاراته التراثية ،تؤكد عدة حقائق أبرزها :أن الشاعر اذ يسبر أغوار تراثه ، إنما يساعد القارىء في مهمة الرجوع الى (مجموعات الشعر القديم .. وموسوعات الأدب) وهي مهمة صعبة لا بد فيها من اضاءة .كما ان الشاعر مسؤول عن تقديم المختارات التراثية ، لأنه قادر على ان يفرز ما في التراث ويحدد (الباذخ والوسط والداني الى الارض ...) لأن في التراث من النصوص (الخالد الباقي على كل عصر. وفيه ابن عصره الذي لا تسعفه أنفاسه على الحياة الى ابعد من يومه القريب ..) (٥٥)

فالتراث إذن عسير المنال على القارىء ؛ مزدحم بالجيد والردىء ، منظور بذوق معاصر .. وتلك المنطلقات هي التي تحكمت في اختيارات عبد الصبور الذي يؤمن بإنه يريد ان يعرض (تجربة) قارىء للشعر العربي .. (يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة على الارض) (٥٦) فهو لا يبتغي وضع مختارات للشعر العربي ، فتلك مهمة كبيرة لا يرى انه مؤهل لها أو قادر في حينها على ادائها .

إن عبد الصبور يحترز في المقدمة من الوقوع في أوهام الذوق العام .فيعدنا بألا ينصاع لشهرة شاعر؛ أو شهرة قصيدة ما؛ بل يريد بذوقه المعاصر، ان ينظر (في هذا التراث كله نظرة بريئة جديدة ؛ ترى الجمال – حيثما وجد – بمقياسها العصري ، فلا يأسرها حكم سابق ..) (٥٧)

ولكن هذا الكلام يظل وعدا عسيرا. فما دام الذوق هو رائد الشاعر في اختياراته فسيجد نفسه منقادا لرأي عام وحكم مسبق .. فالذوق لا يتكون في فراغ ، بل تصنعه عوامل عديدة، لعل من أبرزها التربية العامة والمكونات الأولى ..

أما غاية عبد الصبور من عمله هذا فيلخصها بأنها محاولة في إنارة الطريق للقارىء ، ليخوض عباب بحر التراث المتلاطم .. وليحقق تلك الغاية ،نجده يشفع نماذجه بدراسات تحليلية؛ تشير الى مواطن الجمال والقوة ؛ ونلاحظ في مقدمة عبد الصبور ميله الى اعتبار مراجعة التراث عملا ذوقيا انطباعيا رغم الاحترازات التي أوردها ؛كنفي الانصياع لعامل الشهرة أو الزمن . وهو إذ يقول (لن يستهوويني كبار الشعراء فيصرفونني عن النظر في صغارهم ولن تشدني القصيدة التي رزقت حظا من الرواج والشهرة فأستغني بها عن خامل القصائد) (٥٨) فكأنما يعيد فكرة ابن قتيبة بعبارات قريبة من عباراته . فابن قتيبة يقول واصفا عمله في (الشعر والشعراء) : (فكل من اتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له واثنينا عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائلة أو فاعلة او حداثة سنّه . كما ان الرديً اذا ورد علينا للمتقدم او الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه) (٥٩) والصياغة متشابهة في العبارتين ، وذلك يعكس تأثر عبد الصبور بفكرة ابن قتيبة في الحياد الذوقي ، والبراءة من التأثير المسبق في احكام الشهرة والسن والرواج ..

ينظر صلاح عبد الصبور الى التراث ، منطلقا من كون الشعر مرادفا للفضيلة وخالقا لها ايضا ،فيقول (كانت حياتنا جديرة بأن تفتقد « الفضيلة » لو افتقدت الشعر) (٦٠) موضحا ما يرمي اليه من لفظة (الفضيلة) فهي عنده لا تعني مفردات الأخلاق التقليدية .. بل فضيلة تقدير الحياة والنفس الانسانية ..ومهمة قارئ الشعر ودارسه تكمن في البحث عن هذه (الفضيلة الأم) ولما كان عبد الصبور انطباعيا في منهجه ، جماليا في اختياراته ، نراه يبحث بدوره عما يجسد تلك الفضيلة من شعر موروث . وهو يستبعد أساسا شعر المديح ؛رغم وفرته لانه لا يعبر عن تلك الفضيلة محددا استمتاعنا بالشعر العربي القديم بأبواب ثلاثة يراها اكثر صدقا في التعبير هي : ذم الزمان، وشذوذ الرغبات ؛ ووصف الخمر (٦١) .

ففي الباب الاول (ذم الزمان) يرى عبد الصبور أن الموت أثار الشاعر العربي القديم وأخافه، فدعاه ذلك الى التامل والتفلسف .. ثم يستقصي تنويعات هذا التأمل الفلسفي في شعر طرفة خاصة والأفوه الأودي وابي دؤاد الايادي وغيرهم من شعراء الجاهلية الذين كان الموت بالنسبة لهم مصيرا فرديا قاهرا ..

أما حين جاءت الديانات السماوية فقد ازدادت رهبة الموت مقترنة باحتقار الحياة الدنيا (٦٢) وهنا يخلط عبد الصبور شعر الزهد والشكوى من الزمان ، بشعر التأمل والفلسفة الذي يمكن ان نعد شعراء الصوفية خير من يمثله في العصر الاسلامي.

إن عبد الصبور معني هنا بتويب اتجاهات عامة، لا يبقى فيها للشاعر وتجربته الخاصة، الا فضيلة التعبير، فيتساوى زهد أبي نؤاس الطارىء المكتوب تحت ظروف مشكوك في صحتها ، مع شعر ابي العتاهية الزاهد المبشر بالزهد مثلا . وكان المفروض ان يفرد عبد الصبور لأبرز الشعراء المتأملين او الزهاد ، بابا خاصاً، لأنه بهذا الخلط أغفل السبب الرئيس والدافع الأساسي للشكوى من الزمان .. فالزمان كان في احد معانيه هو السلطة الزمنية القاهرة وظروف الاستلاب التي جاء بها العصر الجديد. كما يضع فصلين لحوار الشاعر العربي مع الطبيعة وكائناتها ، فيفلح في تقديم نماذج متنوعة لاستجابة الشاعر العربي لما حوله مُسقطاً هذه المرة وعيه بالكون

على رؤية الشاعر القديم الذي ربما كان الوصف داعياً لكتابة اشعاره الحوارية .. لكن عبد الصبور يرى فيها ضربا من التأمل المجرد ومزجا للذات والحالة النفسية بالطبيعة . ويفلح عبد الصبور في تشخيص وتوصيف الاتجاه الشكلي في شعر الطبيعة الذي انحصر همه في وصفها الخارجي (كما في شعر ابي بكر الصنوبري مثلا) فرأى أنها ليست اكثر من (لوحات فنية مدرسية) (٦٣) أما حين يمزج هؤلاء الشعراء أنفسهم بالطبيعة فهم (يتألقون) على حد تعبير عبد الصبور

وفي حوار الشاعر مع الكائنات نجد في لوحة الطبيعة الشعرية، كائنات أثيرة كالغزال والذئب وبقر الوحش والقطا والحمام والناقة والفرس .. وعبد الصبور يستقصي أشهر ما قيل فيها كأبيات المجنون وأبي فراس والبحتري وحميد بن ثور الهلالي وسواهم وهي نماذج مشتهرة ،كان بودنا لواستكملها عبد الصبور بتفحص التعامل الشعري القديم مع الكائنات الجامدة كالجبل والبحر مثلا .فهو واجد عند ذلك - دون شك - نماذج فريدة فد تطابق نظرته الى التأمل والتفلسف. وفي الأبواب المخصصة للحب والجمال والفن تكون مهمة عبد الصبور أيسر وأوضح ، فثمة منهجان : مثالي وحسي ؛ ينظر كل منهما الى المرأة والجمال نظرة خاصة .. فالمرأة (مغنم وملهى) (٦٤) لدى الحسيّين ؛وهي حاجة روحية ... قريبة الى الشعر الرومانتكي الحديث لدى العذريين وأسلافهم من الجاهليين ايضاً .. وفي (الجمال) والموقف منه ، يتابع عبد الصبور هاتين النظرتين ليصل الى ما وصل اليه من استنتاجات سابقة ..

أما الصياغة الفنية فلا يجد الشاعر فيها ما يطابق عصرنا وذوقنا الا نتفاً من رموز هنا وهناك، لا تسعفه في توصيف اتجاه او تيار او مدرسة .

وفي كثير من نصوص الفصول الأخيرة ، يتجاوز عبد الصبور بذوقه العصري، ما ساد وشاع من نماذج . ويقدم لنا جهد شاعر مهموم بالتأمل حقا في اشعاره . فكأنه يبحث عن نموذجه ، وهو في أوج سياحته الشعرية الذوقية في التراث.. فيغدو التراث عنده معرضا لا متحفا .. معرضا لآرائه هو بالذات ، وذوقه الشعري المتكون بعد حصيلة طيبة وتجربة شعرية رائعة ..

متحف الشعر أم معرض التراث ؟

(التراث ، لكل شاعر هوفي المعنى الأخيرانتقاء من الامكانات والقيم التي يزخر بها ، وليس أخذا بالجملة لهذه القيم والامكانات . هذا الانتقاء لا يعنى إهمالا للقيم الأخرى ، او ازدراء ، بل يعني شيئا واحدا هو ان الانسان لا يأخذ ، لا يستطيع ان يأخذ ، الا ما يوافق تجربته وحياته وفكرة . إذن لكل شاعر حقيقي ، تراث ، ضمن التراث الواحد ..) (٦٥)

بهذه العبارات تحدث أدونيس عن صلة يوسف الخال بالتراث ، ولخص بذلك فهمه لتلك الصلة ، ووضع لها إطاراً عاماً يصلح ان يكون قانونا، سنحاول أن نطبقه على صلته نفسه بالتراث ؛ لا من خلال استيعابه كمؤثر في تجربته الشعرية ، فتلك دراسة اخرى لا تعني موضوعنا بصورة مباشرة ، وانما من خلال نظرته الى ذلك التراث كنماذج متحققة يراد تقديم اجزاء منها لقارىء معاصر . وهنا سنجد ثلاث افكار رئيسية لدى أدونيس عن التراث .

فالتراث :

١ – (انتقاء) .. وليس أخذاً بالجملة ..

٢ – يوافق تجربة (الانسان) وحياته وفكره

٣ – هو تراث (خاص) بالشاعر ضمن التراث الواحد ..

ويكن ان نعد الفكرة الثالثة نتيجة للمقدمتين الأولى والثانية ؛ فالشاعر اذ ينتقي من التراث ما يوافق تجربته وحياته وفكره ؛ سيكون له تراثه الخاص ضمن التراث العام.. على هذا الاساس نستطيع قراءة (ديوان الشعر العربي) بأجزائه الثلاثة . (٦٦)

فأدونيس يصف عمله في مقدمة الكتاب الأول ، بأنه يملأ فراغا في مصادرنا الشعرية ،ويملأ فراغاً فنيا أيضاً . (٦٧) فمن حيث كونه اعادة نظر جديدة في ضوء الحاضر ، يلبي للقارئ المعاصر الحاجة الى الصلة بتراثه كما يقدمه له شاعر معاصر . فأدونيس يصف عمله تحديدا بأنه اختيار من وجهة نظر جديدة .. ليست جمعا تقليديا يكرس المقاييس السائدة والذوق الشائع .. (٦٨) وعمله هذا (عمل شاعر لا

مؤرخ أو عالم)

ان ادونيس يوجه الى المختارات السابقة على مختاراته ، تهمة التقليدية وتكريس المقاييس السائدة والذوق الشائع ، مستثنيا من ذلك حماستي أبي تمام .

والواقع ان استثناءه لهما غير مقنع. فهو لم يقدم أسبابا . فنحن نعلم أن أبا تمام بوّب مختاراته وفق اغراض الشعر السائدة في عصره ؛ الا ان فضيلته في تلك المختارات فنية . اي انه قدم – بسبب ماله من حساسية شعرية وذوق رفيع – نماذج حازت الاعجاب ،رغم ان بعضها شائع وسائد .. ورغم ان كثيرا منها يعكس الظروف السياسية والاجتماعية التي لم يشأ ادونيس ان يربط الشعر بها . فأبو تمام لم يغفل المديح او الهجاء او الاخوانيات وسواها من الأغراض التقليدية . لأنه لو فعل ذلك لقدم صورة ناقصة وانتقائية عن الشعر العربي .

ولقد فعل أدونيس ذلك بالضبط. وأعلن عنه بصراحة وتعمد في مقدمة الكتاب الاول . اذ فصل بين التاريخ الشعري والتاريخ السياسي الاجتماعي .كما فصل بين الشعر والشاعر وبين الشاعر، وبيئته وظرفه العام .

عند ذلك سيكون الانتقاء موقفا فكريا لا فنياً .

فالشاعر الذي كان صوت القبيلة والجماعة والحزب والمذهب ، لن يغدو في مختارات ادونيس الا شخصا مبدعا .. وتغدو المعادلة كما يلخصها ادونيس نفسه كالآتي (بعد ان رتبناها حسابيا) :

الشاعر هو :

١ – شخص .. لا مجتمع

٢ – ابداع .. لا تاريخ

٣ – شعر .. لا موضوع

ويتحصل من ذلك ان يكون (الشعر ابداعاً شخصياً) وليس (موضوعاً تاريخيا اجتماعياً) فلا يهم – كما يقول ادونيس – (٦٩) (ان يكون امرؤ القيس او غيره غنى ليل الصحراء ونهارها او اي موضوع اخر ؛ ... تهمني كيفية غنائه) .

وهذا الأمر سيفرض منهجاً فنياً خالصاً يصادر قضية الشاعر كلها ، ودوافعه والمؤثرات التي خلقت التجربة . بالتالي لن يهم القارىء شاعر كأمرى القيس لان الشعر سيغدو كيفيات متقطعة .. منتقاة بحس فني ..

* * *

إننا يجب الا نخدع بهذه النزاهة الفنية . فسرعان ما ينسى أدونيس ذلك كله ويتبنى شعراء محددين ذوي أهداف ونوايا وذلك واضح في اختياراته الاسلامية بشكل صريح ، وهو اذ ينحاز لشعراء محددين (خوارج او سواهم) يجعل انحيازه لهم ذا مبرر فني . فكأنهم يقدمون نماذج المواجهة مع السلطة والمحافظة والماضي ... متناسيا أن مبرراتهم الفكرية للمعارضة والمواجهة لا تختلف عن مبررات الخصوم في شيء ..

وتلك (النزاهة الفنية) يحرجها هدف مسبق ، هوهاجس الرفض الذي سكن ادونيس وتسلط عليه في الفترة التي اعد فيها المختارات ونشرها (١٩٦٤ - ١٩٦٨) وإذا بالخط السري الذي ينتظم شعرنا العربي في مراحله المختلفة ما هو الا الرفض الذي يسميه في مقدمة الكتاب الثاني (التساؤل) فيقول :

(من القبول الى التساؤل : هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية، بين امرىء القيس وأبي العلاء المعري . في القبول رضى وطمأنينة ويقين . في التساؤل تمرد ورفض وشك ..) (٧٠)

هل يمكن اذن ان يكون الديوان (متحفاً للشعر العربي مختصراً وجامعاً) كما طمح أدونيس ؟ لقد كان الأجدر به ان يدعوه (معرضاً) لا متحفا . لأنه لا يعنى بعرض تطوري لحركة الشعر العربي ، بل يقفز مالا ينتقيه وصولا الى تأكيد هاجس التساؤل .. والديوان من ثم ليس (جامعاً) فالانتقاء يعارض الجمع ان شئنا ملاحظة ذلك منهجياً . وإن شئنا الاحتكام الى المنطق ،فالديوان ليس جامعا ، سواء في اتجاهات الشعراء المتباينة او في اغراض الشاعر الواحد .. اي ان الديوان لا (يجمع) خطوات المسيرة الشعرية ومفارق طرقها ؛ ولا يجمع نزوع الشاعر الذي يختار له ؛ إذ كثيراً ما يتغافل أدونيس عما يخالف هواه الفني والفكري .

* * *

وقد تستدعي الرغبة في(تبويب) اتجاهات الشعر ، كثيراً من المجازفة والمبالغة . فالاتجاهات الخمسة (٧١) التي يرصدها أدونيس أوسع مما هي في الواقع ، فالاتجاه الميتافيزيائي القائم على التأمل ؛ واتجاه اللامنتمين ؛والاتجاه السحري تبدو مفصلة بشكل قسري . فهل تكفي مثلا نتف من قصيدة للبهراني (هي قصيدته اليتيمة) للقول بوجود (اتجاه سحري) (نما .. فيما بعد ، عند الصوفيين) ؟

وكيف يمكن لأبياته الداخلة في باب الطرف والنوادر، أن تؤسس لاتجاه (نما عند الصوفيين) ؟ إن تلك التوصيات لا يؤكدها التحليل كما لا تدعمها النماذج . ولا تستقيم الا بمنطق المقدمة ،حيث اقتلع ادونيس القصيدة من واقعها، وأرجع جمالياتها الى ذاتها فحسب (فجمال القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبر عنه(بل) . يتصل بالحنين الداخلي الذي يوجهها ويحييها) (٧٢)

والكلام على الاتجاه السحري يشبه الكلام على (الوضع الوجودي) في الشعر الجاهلي .فهو يحمل ذلك الشعر مالا يحتمل ، ويعكس وعياً مفروضاً، هو وعي أدونيس الذي ينتقي من الشعر ما يحسب أنه يؤكد فرضياته .

وما أسرع ما لينقضي ادونيس توصلاته حول قصيدة جاهلية تُحب لذاتها ، فيقول ان (الشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية : حسي ، غني بالتشابيه والصور المادية ، وهونتاج مخلية ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة ، بطفرة ودون ترابط) (٧٣) فكيف تكون للقصيدة مثل هذه القدرة على تصوير الحياة ثم تحب لذاتها ، وليس بما عبرت عنه ؟ وكيف سنفصل بين الاداة والمادة هنا ،ونمزق عن الفكرة ثوب الاداء ؟ انني استطيع اعتبار مقولة ادونيس الاخيرة مساهمة طيبة في تفسير تفكك القصيدة الجاهلية وتعدد أغراضها .. فحين يشبه ادونيس القصيدة الجاهلية بالخيمة في فضاء محيط بالشاعر، يقدم ربطاً قوياً بين الشاعر والكون ، ينكره ادونيس نفسه قبل ذلك، وبعده بأسطر ..

إنه يدافع عن تفكك القصيدة الخارجي ، ويراه طبيعياً لأنه رداء الشعور المتحرك الداخلي بكل ما فيه من عنفوان وتحد وحنين ..

أيكون أدونيس اذن ، قد أخذ من التراث ما يوافق تجربته وحياته وفكره ،وهو يتوهم وجود تيار سحري ووجودي وتمردي (لا منتمٍ) ؟

أيكون الديوان اذن (احياء للشعر العربي) كما طمح ادونيس ، أم انه تكريس لذائقة شاعر واحد وتجربته وحياته وفكره ؟

* * *

الوعي المفروض في الديوان ، فني أيضاً .

فالشعراء يكتبون بوحي التصور الفني لأدونيس ، فهم – بأستثناء شعراء الصورة الذين تستوعبهم البلاغة العربية – يقدمون رؤية أدونيسية للحداثة بشكلها الماضي .

هنا تغدو حداثة قرننا مستبقة بأصوات شعراء من عصور بعيدة ، وبالأطر التي قدمها لهم عصرهم ، لكنها حداثة (خاصة) تعاني من (الفردانية) التي يبشر بها ادونيس ، وذلك الشيء سيقوله عن شعر السياب أيضاً ،حيث يفرق بين زمن الشاعر وزمن الجماعة .

في مقدمة الكتاب الثاني يقول ادونيس (في مرحلة التساؤل انعكست الاية : صار الشعر يقوم على حضور الأنا وغياب الأخر ، أي على الطرافة والجدة والغرابة . أصبح الشاعر على حدة : بينه وبين الآخر الهاوية . كان الآخر عدواً) (٧٤)

وهكذا يدرج أدونيس كثيراً من الشعر التقليدي المتخلف فنياً ، في باب الشعر المتمرد على الجماعة ،كشكوى حماد عجرد مثلاً، لأنه لا يجد بين الناس من يجيره:(٧٥)

لم أجد لي من العباد مجيرا

فاستجرت التراب والأحجارا

فيضع له عنوانا أحاديا هو (التراب) الذي يفضله حماد على العباد ، وهذا معنى مكرر ، اذ يصدر من رجل كحماد عانى منه الناس انفسهم ما عانوا في رواية الشعر . لكن ادونيس لا يشاء ان يرى ذلك، فالشاعر عنده غير الشعر .. والشعر شيء آخر غير الشاعر .

ومن علامات التحول التي يؤشرها ادونيس ، صيرورة الشعر (فناً) في العصر العباسي الأول (اي اصبح لدى الشاعر ، بالاضافة الى هاجس التعبير ، هاجس جديد هو كيفية التعبير) [٧٦] وذلك ما اكده في مقدمة كتابه الأول كما أوضحنا من قبل . ولا نحسب أن اكتشافًا كهذا ؛ يعد جديداً في بابه . فسيرورة الشعر عبر العصور، إنما هي مسيرة البحث عن (كيفيات) جديدة ؛ وما الاحساس بضرورة مجافاة (العمود) الشعري الا احد الكيفيات المقترحة التي لم يكتب لها النجاح تماما الا في العصرالعباسي الثاني ،حين تهيأ للتجديد شعراء كبار كالمتنبي الذي انكر الابتداء بالوقوف على الأطلال والنسيب ، متسائلاً بسخرية (أكل فصيح قال شعراً متيم) ..

قبل ذلك كانت المحاولات التجديدية جرأة فردية لا تصمد كثيراً ، وربما ب لها عن (كيفيات) تصالح العمود وتحتال عليه كالهروب الى المحسنات والتعبير بالصور البلاغية (مدرسة البديع) أو البحث عن أطر جديدة خارج العمود ، لكنها خارج الشعر احيانا كثيرة ، كالأراجيز ذات الأهداف التعليمية أو نظم العلوم والأحداث التاريخية وشعر الوعظ والارشاد وسواها ..

أما ذلك الذي يراه أدونيس من أبيات مفردة أو لمحات تصويرية ،فهو ارهاص مبكر لم يأخذ مداه ..

فمن التعسف مثلاً ان نعد شعر ابن بابك تطويرا لاتجاه البهراني الذي يسميهادونيس (الشعر القائم على هوى التخيل والتوهم) ويصفه بأنه (سفر في الأعماق يواكبه الخيال واليأس من الحياة ورجاء الخلاص) [٧٧] وإعجاب ادونيس بشعر ابن بابك يدعو الى التساؤل ؛ فهو يختار له إحدى وثلاثين قطعة ، عدد ابياتها يزيد على المائة ؛ وهذا كثير قياسا الى عدد الأبيات المختارة من شعراء أهم شاناً من ابن بابك (كبشار والشريف الرضي ابن هانىء) ولو تأملنا أبيات ابن بابك التي.وجدت هوى في نفس ادونيس لعثرنا على فنون شعرية عادية ،كالاكثار من حسن التعليل والشكوى من الزمان . ومنها قوله في وصف غريق :

أبى الله أن يسلاه قلبي لأنـــــــه

توفاه في الماء الذي أنا شاربه

وقوله : ومرّ بي النسيم فرقّ حتى

كأني قد شكوت إليه ما بي

وقد يأتي باستعارات مكروهة ،كقوله مبالغاً في ندب حظه :

جداول لو مرت بمدرج مائها

ضفادع حسي لم تجد فيه مسبحاً (٧٨)

فضادع الحس من اقبح الصور ، والمعنى كله في النهاية عامي ، يعكس المبالغة والتهويل في الشكوي وذم الزمان ..

الا ان الانتقائية تجعل أدونيس يقع في الاعجاب بهذا الشاعر، لأنه نسب نفسه الى اليأس (أنا ابن اليأس) ثم قال إنه (أخ شفيق) ووصف (الوطن بالصحن) في ضيقه..

وتلك شذرات لا تكاد تؤلف منهجا شعريا ،كما حصل لدى ابي العلاء المعري الذي أنكر ادونيس ان تكون له طريقة .فهو عنده ليس شاعرا فيلسوفا بل شاعر ميتافيزيائي (ذلك ان الفكر المتيافيزيائي تأمل في العالم . اما الفلسفة فتتضمن اكثر من التأمل ، تتضمن طريقة ومنهجاً في تأمل العالم . ولا طريقة لأبي العلاء)(٧٩).

وهذا التشخيص يصادر الفكر العلائي كله .. فتشاؤمية أبي العلاء فكرا وسلوكا كانت منهجا وطريقة ، بها رأى الأشياء وعاملَ الحياة والمجتمع ، واختبر المعرفة والتاريخ والفن .. فوجد ان كل شيء صائر الى فناء ؛ ولذا فلاحق لانسان بفرح او سرور في الحياة ..

إن الصدور عن فكرة مسبقة ، والبحث عن دليل يؤكدها ، كان وراء فشل المختارات في ان تكون متحفا للشعر، كما اراد ادونيس في مقدمة الكتاب الأول .. ويكفي لأن نمثل لذلك بفكرة الآخر الذي يعتبره أدونيس عدوا أو جحيما (حسب سارتر) فأدونيس يعد – في مناسبات أخرى – شعر السياب تعبيرا عن زمن الشاعر لا زمن الجماعة. وليس التواصل مع الاخر الا (هاجسا) لتعويض التمزق والوحدة ، كما يعد شعر الخال شعر رفض وتطلع ، وكذلك يلصق عداء الآخر والرفض

بمختارات الشعر القديم ..

وتلك افكار أدونيس ، مسقطة على ما يختار .. وتلك هي الزوايا التي يريد لها ان تكون موجودة حاضرة فيما يختار .

ادونيس اذن ، لا يستجيب في مختاراته لحساسيته الشعرية ولا لحساسية النص الشعري ، ولا لحساسية العصرين : عصره وعصر النص .. بل هو يستجيب لأفكاره ويؤكد ذاته المتكونة ، لا تلك التي في طور التكوين . فهو لا يقدم لنا المؤثرات التي كونته ولا اتجاهات الشعراء الذين يختار لهم ...

إن الانتقائية والاسقاط يكتملان بضلع ثالث هو الغرضية ، فأدونيس يؤدلج الشعراء حسب ايديولوجيته. فليس عبثا ان يسقط بيت المتنبي الشهير :

وإنما الناس بالملوك وما تصلح عرب ملوكها عجم

من ميميته المختارة في الكتاب الثاني (ص ٣٥٨) بينما يثبت ابياتا كثيرة من سينية البحتري في وصف ايوان كسرى (ص ٣٠٣) .

ويسقط من وصف المتنبي لشعب بوان بيتا مهما ، يؤكد غربة الشاعر، وهو قوله: ولكن الفتى العربي فيها

غريب الوجه واليد واللسان

وكان أولى بأدونيس اختياره، وهو يبحث عن غربة الشعراء واغترابهم وشكواهم من الناس ،حد التمني بمصاحبة الوحش والجماد .

* * *

إن محنة المنهج الانتقائي ، تتكشف عندما يصل أدونيس الى الكتاب الثالث ليختار من شعر القرون التسعة (١٠٠٠ – ١٩٠٠) التي كانت الصنعة هاجسا مسيطرا فيها ؛ هي وما يرافقها من تأنق وتصنيع وزخرفة (٨٠) وهو يعد الصنعة التي هي لعب شكلي ، تطويرا للشكل الشعري (٨١) ودليله على ذلك كثرة الأوزان الخفيفة المجزوءة ... واستخدام اللغة العامية . وهذان الدليلان لا يستقيمان لأي نقاش، فاللغة العامية أخذت الشعر الى طريق اخرى غير التي سار فيها .حتى نشأ شعر آخر

خال من توهج الشعر الفصيح وحساسيته وسمو أفكاره . أما كثرة الأوزان المجزوءة ونظم المخمسات والمسمطات وسواها ، فهي دليل الضيق بالفن الشعري ، وقصور المواهب والقدرات فالنقلة هنا ظلت شكلية كما نعلم ..

أما الاحتكام الى قصيدة مفردة مزج فيها ناظمها النثر بالشعر ، (قصيدة القاضي الفاضل ص ١٤٦) فهو تعسف آخر وتحميل للتجارب فوق ما تحتمل . اذ ليس لتلك القصيدة اهمية في ذاتها ولا في تجارب لاحقة ولذا (فأهميتها التاريخية الكبيرة) التي يقول بها ادونيس ، موضع شك وسؤال .

ما الذي جعل عصر الظلام ؛ عصر تأخر للشعر في الأغراض والأساليب ؟

يريد ادونيس ان يجد تعليلا نقديا فلا يقنعنا بذلك . انه يقول : (لكن الصنعة انحطت حين اصبحت مدرسة . حين اخذ الشعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية . انحطت لذلك اللغة الشعرية وأنحطت صورها . صارت التشابيه مصطنعة بلغة مصطنعة وتعابير مصطنعة) (٨٢) وهذا الانحطاط يعود - حسب ادونيس - الى التقليد والاتباع . رغم اعترافه بأنه انحطاط قياسا الى الماضي .

وحتى في هذا الضعف (ينتقي) ادونيس ما يعزز التجاوز والتخطي اللذين شغل بهما ، وقيم الرفض والتمرد وشكوى الآخر .. ولو ان ادونيس معني بتلمس أثر البيئة والعوامل الخارجية في الشعر، لوجد أن شعر تلك الفترة (المظلمة) كان استجابة لما في الحياة ذاتها .. ففي مثل تلك الشروط التي احاطت الشعر والشاعر، لم يكن ليزدهر الا مثل تلك الاغراض والأساليب .

* * *

هل كان عمل ادونيس اذن في (ديوان الشعر العربي) ناقصاً لما شخصنا من خلل أم انه مكتمل ادونيسياً من حيث هو ناقص فنياً وتأريخيا ؟

الجواب على ذلك يعود بنا الى المقدمة ، وأنماط الاستجابة عند الاختيار .. لكن عمل ادونيس كمشروع كان عملا كبيرا حقا ،فضله انه يغربل وينقي ، فلا يعود التراث ركاما تصعب قراءته ويستحيل الاقتراب منه ..

ولا شك ان شاعرية الاختيارات من حيث عناوينها الموحية التي وضعها ، قد ساعدت على اعطاء نظرة عصرية للمختارات كما ان ادونيس لم يتقيد بتسلسل الأبيات . فحذف وقدم وأخر ليناسب النص عصرنا، وليسخرج لنا منه ما يلائمنا ..

يبقى اعتراض منهجي أخير حول الاجتزاء .فكثيراً ما يختار ادونيس بيتا او اثنين من قصيدة طويلة ، والسؤال هو : أيمكن لجزء ان يعطي فكرة عن الكل في نص قائم اساسا على وحدة البيت ؟

ثم ايمكن ان يكون شعر كثير ممن اختار لهم ادونيس ، ممثلا لحساسية شعرية عربية، وهم العلماء الذين سجل عليهم برودة شعرهم ، وضعف مواهبهم ، بسبب انصرافهم الى العلم بالشعر وانشغالهم عن الملكة بالصناعة ؟ (٨٣)

إن طول القصائد المختارة في الكتاب الثالث يبين حيرة أدونيس إزاء تعارض نظريته مع النماذج المتوفرة. فكيف ينتقي الان من تراث طفا الى سطحه كلام ركيك يسوده النظم ؟

إنه يهمل عامدا وبحس منحاز، كثيرا من القصائد التي تحذر مما الت اليه الأحوال .. وشعر الأبيوردي خير دليل على ذلك . فليس من شعر مختار له سوى بيتين في وصف (روضة) (٨٤) وهما :

ونحن على أطراف نهر تظله
ازاهيرها والشمس فيها توقد

شربنا بها ماء تغازله الصبا
فيصفو ويقتات النسيم فيبرد

وهما بيتان ركيكان معنى ومبنى ، كما هو واضح ، لأنهما يندرجان في شعر الطبيعة المعتاد ، الذي يكرر المعاني المتداولة .. فأين ذهب ما قاله الأبيوردي في مواضيع سياسية لا تروق لأدونيس ؟ وهذا نفسه يحصل مع المختار من شعر (الطغرائي) اذ لا يختار له سوى قطعة واحدة من أبيات في (الريح) ..

أخيراً : هل كانت أشعار الكتاب الثالث المختارة (تعكس ارادة الاستمرار في

الصراخ ، شعريا ، ضد الموت) كما قال أدونيس في المقدمة(٨٥) ؟

وأين هذا الصراخ الشعري في نماذج فتنت أدونيس فيها ، مفردة هنا أو صورة هناك ،فوضع لها عناوين براقة ، يهيء بعضها القارىء لشعر حديث جداً مثل (اغتراب) و (كيمياء الشمس) و (غربة) و (أحزان) و (تساؤل) و (نساء) وسواهما مما أعاد ادونيس وضعه عنوانا، عدة مرات لعدة قصائد ..

ويثير الكتاب الثالث سؤالاً مهما حول الأمانة الجغرافية ، فشعراء القرون المتأخرة هم شاميون غالباً .. فهل يتفق هذا مع خطة الكتاب ، وما أراد له أدونيس في مراحل اعداده والتخطيط له ،كتاباً يرجع اليه كمتحف للشعر العربي ؟

إننا نؤخذ حقاً بمهارة أدونيس الانتقائية، وجمال المختارات والطبيعة الاخراجية التي ظهر بها الديوان (العناوين – اجتزاء الأبيات – الاستنتاج –) ولكننا لا يمكن أن ننسى ما في منهجه من أحادية وضيق وفهم خاص .

فليكن اذن كتاب ادونيس في الشعر العربي ديوانه ، لا ديوان الشعر العربي كما أراد أن نقرأه .

الهوامش

١ – فائدة الشعروفائدة النقد – ت . س . إليوت ترجمة وتقديم : الدكتور يوسف نور عوض – دار القلم – بيروت – لبنان – ط١ – ١٩٨٢ – ص٤١ – ٤٢

٢ – الشعر والشعراء – ابن قتيبة – طبعة بيروت – ١٩٦٤ – ج١ – ص ١٠

٣ – المختارات التي قدمها الأستاذ طراد الكبيسي : في الشعر العراقي الجديد – المكتبة العصرية – لبنان . وفيها ثلاث قصائد له شخصياً . ومختارات الأستاذ منذر الجبوري . شعراء عراقيون – وزارة الثقافة والاعلام – ط١ – ١٩٧٦ ومختارات الشاعر يوسف الخطيب : ديوان الوطن المحتل – دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر – ط١ – ١٩٦٨ – ومختارات الشاعر علي جعفر العلاق : قصائد مختارة من شعراء الطليعية العربية – وزارة الاعلام – بغداد – ١٩٧٧ ومختارت الشاعر خيري منصور (الكف والمخرز – الأدب الفلسطيني بعد عام ١٩٦٧ في الضفة والقطاع) – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد ١٩٨٤، ومختارت د. احمد سليمان الاحمد . حديقة الأمل – بيروت – دار القلم – ١٩٧٨

٤ – قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث – ترجمة بدر شاكر السياب – دون ذكر زمان الطبع ومكانه.

٥ – المصدر السابق – ص ١٠١

٦ – نفسه – ص ١٠٠

٧– قدم البياتي الكتب المترجمة التالية :

رسالة الى ناظم حكمت وقصائد اخرى – بيروت – ١٩٥٦ بول إيلوار مغني الحب والحرية – بالاشتراك مع احمد مرسي – بيروت ١٩٥٧ أرغون شاعر المقاومة – بالاشتراك مع احمد مرسي – بيروت ١٩٥٩.

٨ – ديوان عبد الوهاب البياتي – الجزء الثاني – دار العودة ١٩٧٢ – بيروت (تجربتي الشعرية) ص ٣ وما بعدها .

٩ – ديوان عبد الوهاب البياتي – المجلد الثالث – ص ٩

١٠ – نفسه – ص ٥١

١١ – ديوان عبد الوهاب البياتي – المجلد الثالث – ص ٤٣

١٢ – ٥٠ قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر – اختارها وترجمها وقدم لها توفيق صايغ – دار اليقظة العربية – بيروت – ١٩٦٣ – ص ١١

١٣ – نفسه – ص ١٢

١٤ – حركة مجلة شعر : ١٩٥٧ – ١٩٦٤ – القسم الثاني – محمد جمال باروت مجلة المعرفة – دمشق – العدد ٢٧٥/ ١٩٨٥ – ص ٩٩

١٥ – ٥٠ قصيدة من الشعر الامريكي المعاصر – ص ٨٣ – ص ١١٧

١٦ – ريلكه – قصائد مختارة – نقلها الى العربية فؤاد رفقة – دار النهار للنشر بيروت – ١٩٦٩ –ص ١٢ ، ص ١٣

١٧ – حركة مجلة شعر – ص ٧٥

١٨ – العشب الذي يموت – فؤاد رفقة – دار النهار – بيروت – ١٩٧٠ –ص ١٠ وما بعدها

١٩ – علامات الزمن الأخير – فؤاد رفقة – دار النهار – بيروت ١٩٧٥ – ص ٩٩

٢٠ – هلدرلين – مختارات شعرية مترجمة – فؤاد رفقة – الدار الأهلية – بيروت – ١٩٧٤

٢١ – ص ١٨ العشب الذي يموت – وص ٧١ علامات الزمن الاخير

٢٢– قصيدة (يا أخواتي) – علامات الزمن الأخير – ص ٧٤ – ٧٥ وقصيدة (هلدرلن) – العشب الذي يموت – ص ١٨ وفيها يقول :

من ضفاف الرين أصغي لخطاكم

يا رفاقي الحاملين

غارة الصلب

٢٣ – يمكن مراجعة مختارات احمد سليمان الأحمد – حديقة الأمل – التي أرادها انطولوجيا للشعر الجيكي كمثال ..

٢٤ – مايكوفسكس – قصائد مختارة – حسب الشيخ جعفر – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – ١٩٨٠ ولحسب أيضا.

يسينين – قصائد مختارة – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٨٠

الكسندر بلوك قصائد مختارة – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٨١

٢٥ – هذا التلخيص يحيل الى المقدمات التي كتبها حسب الشيخ جعفر للمختارات السابقة .. ويستفيد من الهوامش التي ذيل بها المختارات.

٢٦ – ايماءات – يانيس ريتسوس – ترجمة سعدي يوسف – دار ابن رشد – ١٩٧٩ – بيروت . وله أيضاً :

كافافي – ١٢٠ قصيدة – مكتبة النهضة العربية – بغداد – ١٩٧٩

أوراق العشب – مختارات – وزارة الاعلام – بغداد – ١٩٧٦

٢٧ – مقدمة (أوراق العشب) ص ٨ –

٢٨ – مقدمة (ايماءات) –ص ٣

٢٩ – مقدمة (كافافي – ١٢٠ قصيدة) ص ٣

٣٠ – أزاهير من الشعر العالمي – علي الحلي – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٧٩ – ط٢

٣١ – مقدمة ازاهير من الشعر العالمي – ص ٨ –

٣٢ – فائدة الشعر وفائدة النقد – اليوت ص ٩٧

٣٣ – مقالات في النقد الأدبي – ت . س . اليوت – ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة –ص ١٣

٣٤ – أزهار وأساطير – شعر بدر شاكر السياب – دار مكتبة الحياة – بيروت.

٣٥ – تناول الشاعر حسن توفيق هذه الاختيارات بالتفصيل في كتابه : (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط١ – ١٩٨١ ، تراجع الصفحات ٩ ، ١٨ ، ٨٢ وما بعدها .. للوقوف على التعديلات، والحذف الذي قام به السياب عند نشر (أزهار وأساطير)..

٣٦ – كان لي قلب – شعر – أحمد عبد المعطي حجازي – الكتاب الذهبي – القاهرة – ١٩٧٢ –

٣٧ – مقدمة (كان لي قلب) – ص ١٢ –

٣٨ – في تصريح أخير لمجلة (الدستور) قال حجازي – حين سئل عما يختار كشاعر مجدد لو طلب اليه تقديم مختارات للقارىء المعاصر (في الشعر العربي أختار الشعر المستتر ، شعر الرفض .. ، لأنه الطرف الآخر في جدل القصيدة العربية مع نفسها . مع اني لا أغفل روائع الشعر الكلاسيكي المتمثل في الشعر المعروف) وأضاف (والفكرة التي تواجه اختياراتي هي ما أحبه في شعر هؤلاء الشعراء . وما أحبه معناها ما هو قريب من شعري أو ما أعتقد أنه قريب .

والفكرة هي التحديد تطبيق مفهومي الخاص ، أو ذوقي الخاص حول الشعر ، ولكن على شعراء آخرين) .

وهذا ما وجدناه فعلا في مختاراته من خليل مطران ،رغم انه نفى في المقدمة ان يكون حتما عليه التماس تشابه بينه وبين مطران – انظر : خليل مطران – قصائد – اختارها وقدم لها أحمد ع . حجازي – منشورات دار

الآداب – بيروت ط٢ – ١٩٧٩ – ص ٥
٣٩ – بدر شاكر السياب – قصائد اختارها وقدم لها : أدونيس – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٦٧ .
٤٠ – بدر شاكر السياب – قصائد – ص ٥
٤١– نفسه – ص ١٠٣
٤٢ – نفسه –ص ١٦
٤٣ – نفسه – ص ٩
٤٤ – يوسف الخال – قصائد مختارة – اختارها ادونيس – دار مجلة شعر – بيروت ١٩٦٣.
٤٥ – يوسف الخال – قصائد مختارة – ص ٩
٤٦ – نفسه – ص ١٥
٤٧ – نفسه – ص ٦ ، وص ٢٨ .
٤٨ – نفسه– ص ١٨
٤٩ – مبادىء النقد الأدبي – إ. أ . رتشاردز – ترجمة وتقديم د . مصطفى بدوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٣ – ص ٢٨٦ – ٢٨٧ .
٥٠ – الممارسة النقدية –بيلنسكي – ترجمة د. فؤاد مرعي – أ. مالك صقور – دار الحداثة – بيروت – ط١ – ١٩٨٢ ص ٥٨
٥١ – قراءة جديدة لشعرنا القديم – صلاح عبد الصبور – دار العودة بيروت – ط ٣ – ١٩٨٢.
٥٢ – نفسه – ص ٥
٥٣ – حتى نقهر الموت – صلاح عبد الصبور – دار الطليعة بيروت – ط ١

١٩٦٦ – ص ١٧٧

٥٤ – نفسه – ص ١٨٠

٥٥ – قراءة جديدة لشعرنا القديم – ص ٤ –

٥٦ – نفسه – ص ٧ – ص ٨

٥٧ – نفسه – ص ٨

٥٨ – نفسه – ص ٨

٥٩ – الشعر والشعراء – ابن قتيبة ص ١٠

٦٠ – قراءة جديدة لشعرنا القديم – ص ١٢

٦١ – نفسه – ص ٢٥

٦٢ – نفسه – ص ٣٣

٦٣ نفسه – ص ٥٤

٦٤ – نفسه – ص ٧١ وما بعدها

٦٥ – يوسف الخال – قصائد مختارة –ص ٢٦

٦٦ – صدر الكتاب الأول من ديوان الشعر العربي – اختيار وتقديم ادونيس – عام ١٩٦٤ المكتبة العصرية – بيروت

٦٧ – ديوان الشعر العربي – الكتاب الأول – ص ٩

٦٨ – نفسه – ص ٩

٦٩ – نفسه – ص ١٤

٧٠ – ديوان الشعر العربي – الكتاب الثاني – ١٩٦٤ – ص

٧١ – نفسه – الكتاب الأول –ص ٣٠

٧٢ – نفسه – ص ٢٩

٧٣ – نفسه – ص ٢٩

٧٤ – ديوان الشعر العربي – الكتاب الثاني – ص ي

٧٥ – نفسه – ص ٤٤

٧٦ – نفسه ص ٢٣

٧٨ – نفسه – ص ٤٥٥

٧٩ – نفسه – ص ٢٩

٨٠ – ديوان الشعر العربي – الكتاب الثالث – ١٩٦٨ – ص ط

٨١ – نفسه – ص ك

٨٢ – نفسه – ص م

٨٣ – الشعر والشعراء – ص ١٠

٨٤ – ديوان الشعر العربي – الكتاب الثالث – ص ٤١

٨٥ – نفسه – ص ن

(بلوتولاند) بعد نصف قرن
البلبل والعراف:

« هل الشاعر بلبل يطرب ويشجي بافراح قلبه وأحزانه . أم تراه عراف يهذي بأفراح مجتمعه وأحزانه ، وبأفراح الانسانية واحزانها ؟ »

لويس عوض

-١-

* يعد غالي شكري مقدمة ديوان (بلوتولاند) للويس عوض ؛ من أولى العلامات التي تقودنا الى مناخ شعرنا الحديث . ويضيف إلى المقدمة ، مجموعة التجارب التي ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧ .

وأهمية المقدمة والتجارب في (بلوتولاند) تنبع من إعطائها الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب . ذلك ما يراه شكري الذي راهن على (بذور شعر حديث عماده العامية) (١) حملته تجارب (بلوتولاند) المكتوبة كلها في كامبرج حيث كان عوض طالبا. واليوم ؛ يعيد لويس عوض طبع ديوانه ومقدمته ؛ مضيفا إليهما خاتمة ذات قيمة فنية وتاريخية ؛ كتبها عام ١٩٨٨ وأسماها (بعد نصف قرن) مذكراً بأن تجارب ديوانه مكتوبة بين ١٩٣٨ و١٩٤٠ .

هكذا تصبح لديوان (بلوتولاند) مقدمتان ؛ يفصل بينهما زمن طويل ؛ يكفي لمراجعة ما كان وراء الكتابة ؛ وما حققته فعلا وإنجازا .

إن الحديث عن (بلو تولاند) يتم عادة ؛ لا سيما في تاريخ الأدب الحديث ؛ بالنظر الى السبق الزمني أو الريادة التاريخية للتجارب الشعرية ؛ والى استباق التحديث من خلال أفكار المقدمة التي سيصفها عوض في الطبعة الجديدة بأنها (ما نيفستو أو بيان) تشرح منطق الديوان .

لقد حملت المقدمة الاولى عنوانا ثوريا هو (حطموا عمود الشعر) . إلا ان القارىء سيكتشف أن الكثير من عناصر هذه الدعوة لا تتحقق في التجارب الحديثة التي يعرضها الديوان . بل ان مركز الإثارة ومفارقة المألوف كامنان في الشعر العامي الذي نظم فيه لويس عوض ثماني سونيتات وبضع قصائد قصيرة ؛ أسماها في المقدمة (التجارب العامية) . وقد كان عددها خمس عشرة قصيدة أما القصائد

المكتوبة بالفصيحة فعددها أربع عشرة ؛ لا يتجاوز بعضها البيتين أو الأربعة .

إن هذه النسبة ؛ تُرجّحُ اتجاه التفكير العامي لدى لويس عوض ؛ وتبرر دفاعه في المقدمة عن (الأدب المصري) أو (أدب الشعب) .

وطريقته في هذا التبرير تبدأ من أعلان (موت الشعر العربي) بموت شوقي عام ١٩٣٢ ؛ واستحالة قيام مدرسة مصرية في الشعر العربي . بل هو يعيد النظر في قوله ذاك بعد عشرين سطراً من المقدمة ليقول : « إن الشعر العربي لم يمت في جيلنا وإنما مات في القرن السابع الميلادي » .

ولما كان هذا حال الشعر في مصر التي عجزت كما يقول « عن إنجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره » فقد بحث عن السبب ليجده في أن المصريين « لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوي غذاءه؛ بل اصطفوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة.. »

وأخذ لويس عوض بعد ذلك يصنع الأسانيد ويفتعل المبررات : فثمة سادة يفرضون لغتهم على العبيد؛ ومؤ سسات دينية تحيطها بالقدسية ؛ وشيوخ يحاربون بها الشباب . وبهذا اكتملت ذرائع لويس عوض : اجتماعيا ودينيا وزمنياً لتكون دعوته الى العامية والأدب الشعبي ذات منطق وحجة . كما ان الأمثلة موجودة . فالكوميديا الإلهية ودون كيشوت وحكايات كانتربري كتبها أبطال شعبيون كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية) وآمنوا بلهجاتها (المنحطة) ! ويتناسى لويس عوض هنا ؛ أن ثمة أدبا شعبياً عربياً ؛ في الشعر والسرد، لا يدعنا نهجر الفصيحة بحجة غيابه في أدبنا (السير والمقامات وألف ليلة وليلة مثلاً) أخيراً يمنح عوض دعوته طابعاً طليعياً. فيسمي قصائد ديوانه (تجارب) فهو (مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد) متذرعاً بأن التجربة حق أولي من حقوق الإنسان .. ، طبيعي ومقدس .

عند هذه النقطة نعود الى ما اقتبسناه من غالي شكري في بداية هذه المقالة ؛ فنلاحظ الخلط بين (التجربة) التي يتحدث عنها لويس عوض ؛ و (التجريب) الذي ينسبه إليه غالي شكري . فالأولى معرفية شاملة يدخل فيها الفني ،لكنها لا

تتوقف عنده. بدليل ان لويس عوض يتحدث عن تلك التجارب مفصلا في المقدمة ؛ فيقف عند ما فعله في الشعر القصصي مثلا ، وهو نوع شعري نادر عند العرب ، وكذلك (البالاد) أو الشعر القصصي القصير ؛ والشعر العامي ..

وإذا كان غالي شكري يقصد من القول بان (بلوتولاند) أعطت الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب ؛ كونها قدمت له المبررات النظرية والمرجعية ؛ فإن اقتصار هذه النزعة التجريبية على العامية ؛ يقلل من أهميتها وأثر ها ؛ ما دامت تهدف الى زرع « بذور شعر حديث عماده العامية » كما يقول غالي شري في مفارقة عجيبة يتحدى فيها التحديث العامية وتتحداه أيضاً .

إن حديثنا عن تجارب (بلو تولاند) العامية يأتي في سباق استبعاد أثره الفني في التجديد ؛ بالشكل الذي أعطاه بعض مؤرخي الأدب الحديث ؛ أو موثقي النزعات التحديثية العربية .

فظهور الديوان مطبوعا عام ١٩٤٧ ؛ لا يجعله ذا أثر واضح في شعر السياب ونازك اللذين اختارا وجهتهما التجديدية في ذلك التاريخ . (كانت قصيدة نازك : الكوليرا قد نشرت في بيروت ووصلت نسخها الى بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان السياب : أزهار ذابلة . وفيه قصيدة حرة الوزن هي : هل كان حبا) (٢) ولا يعقل أن يكون أثر (بلوتولاند) ارتجاعيا ؛ خاصة ان نحن قرأنا اعتراف عوض في المقدمة ،بأنه لم ينشر شيئاً من تجارب (بلوتولاند) حين كان خارج مصر . نستطيع الآن أن نقدم إحصاء بعدد قصائد (بلوتولاند) ومتهجها الفني لنستخلص ما كان يمكن أن يؤثر في التجديد الشعري لو أتيح لشاعر أن يطلع عليه .

عدد القصـــائـد : ٢٩ قصيدة

القصائد العاميـــة : ١٥ قصيدة

القصائد الفصيحة : ١٤ قصيدة

الموزونة تقليديـا : ١١ إحدى عشرة قصيدة

الموزونة وزنا حراً : ١ واحدة (مقفاة بقافية واحدة)

المنـثـــــورة : ٢ اثنتان

يتضح من هذا أن ثمة ثلاث قصائد تجريبية ؛ بعد أن نستبعد القصائد العامية التي لا يمكن أن تمهد لمناخ شعري (عربي) حديث ؛ بسبب عدم وجود الاستعداد للتأثر باللجهة لمن يكتب بلغة عربية فصيحة . فضلا عن أن القصائد العامية موزونة ومقفاة بشكل رتيب (نظام السونيته الشكسبيري) أو ملتزمة بما يلتزم به نظامو الشعر العامي والزجالون . وهو يسخر مما يسميه عبث احمد زكي أبو شادي بنظام السونيته المتحجر القديم الذي لا يجوز العبث به. إن لويس عوض مسبوق بعشرات التجارب في الشعر المنثور أيضاً . وما قام به لا يمكن أن يرقى إلى مرتبة الريادة . فقد كانت أشعار الريحاني المنثورة وجبران وبشر فارس ورفائيل بطي وسواهم شائعة ومكرسة ؛ حين كتب لويس عوض قصيدتيه المنثورتين : الحب في سان لازار (١٩٤٠) وأموت شهيد الجراح (١٩٤٠) .

وقد كان التفريق واضحاً بين الشعر الحر والمنثور والمرسل ، وهذا واضح في مقدمة (بلوتولاند) الأولى ذاتها. فهو ينصح كتاب الشعر المسرحي بالتزام الشعر المرسل الذي يعرفه في مكان آخر من المقدمة بأنه « منتظم الموسيقى خال من القافية . » أما الشعر المنثور « فحر الموسيقى وخال من القافية معاً . »

وواضح أن تعريف عوض لهذين النوعين ؛ يستدعي ما كتبه الشعراء السابقون عليه فيهما (نذكر هنا بتجربة الزهاوي في الشعر المرسل ؛ والريحاني في الشعر المنثور) أما (الحرية الموسيقية) في الشعر المنثور فهي وصف غير دقيق لخلو الشعر المنثورمن نظام موسيقى خارجية؛ مقارنة بالشعر المرسل . وهذا ما فعله عوض نفسه وهو ينظم (الحب في سان لازار) مثلاً .

بعد القصائد العامية والقصيدتين المنثورتين ؛ هناك القصيدة الموزونة وزناً حراً(متعدد التفعيلات) وهي (كيريالسون) التي أرخها في ٩ مايو ١٩٣٨ . وهي من الرجز . وتحافظ على قافية موحدة حتى نهايتها . إلا أن الطريف فيها هو تفاوت عدد التفعيلات ؛ واعتمادها وحدة القصيدة بدل وحدة البيت .

ونحن نستطيع أن نفهم حريتها الموسيقية بإحالتها إلى جو بحر الرجز الذي يستخدمه الشعراء العرب مجزوءاً في الغالب، ليكون كالمقطعات ؛ ذا إيقاع سريع يصلح للآرتجال والمناجزات ونظم العلوم والمفاخرات والألغاز وسواها . ومن هنا كانت انتقالية عوض الحرة . فهو يظل في جو الرجز بقافية موحدة :

أبي ، أبي

أبي ، أبي

أحزان هذا الكوكب

فاء بها قلبي الصبي

الرزء تحت الرزء في صدري خبي

الشوك في جفني ، حراب الهدب

سلت دميعات كذوب السم من جفني الأبي

شبت على قلبي سعيراً مستطير اللهب

أبي أبي ، أبي أبي ، أبي أبي ، أبي أبي ، أبي أبي.....

إن هذا المقطع المختار بَصَعُنا في ايقاع القصيدة ؛ ونغمها المتحقق من قافيتها الثابتة بروي موحد ؛ وتجزئة تفعيلات الرجز بشكل حر ، يصنع ما يسميه عوض في المقدمة (الفقرة الهرمية) حيث يبدأ بتفعيلة واحدة (مستفعلن) ثم تتسع شيئاً فشيئاً لتكون لها من بعد قاعدة (عظيمة) ..

ولقد كان عوض موفقاً فعلاً في استثمار الوزن الحر لبناء هذا الهيكل الهرمي المدرك بصرياً وسمعياً . ونجح في خلق ذروات إيقاعية مستفيداً من التكرار والندب . إلا أن القافية ألجمت اندفاع القصيدة وقيدت أضلاعها بحدة .

وإذا ما عدنا إلى قصيدتي نازك والسياب الرائدتين ؛ لوجدنا أنهما منظومتان على بحر المتدارك (قصيدة نازك) والرمل (السياب) وذلك يعكس جرأتهما الكبيرة على اكثر البحور العربية نغماً وموسيقى خارجية . كما ان القصيدتين حرتان

بمعني التحرر من سطوة القافية الموحدة . وهذا ما لم يحصل في تجربة عوض التي تتفوق عليهما بإدراك ما يصنعه تعدد التفعيلات في التشكيل البنائي للقصيدة رغم تقنيتها الموحدة.

ومن التجارب ذات الطبيعة الإيقاعية، تجربته في تكرار الكلمة نفسها في نهاية كل بيت في قصيدة) الى من أهدتني ديوان فرلين) فقد انتهت أبياتها الستة بكلمة (روحي) . وهذا يقربها من النثر . أما في قصيدتيه (ما فعلت الشمس بالشاعر) و (ما فعل القمر بالشاعر) فقد جرب إدخال ما أسماه في المقدمة ب (وزن جديد .. هو فاعلن فاعلن فاعلن الخ) . ثم قال انه « لولا ضيق وقته .. لأستولد أوزاناً أخرجديدة منها المنقول عن القريض الأوربي ومنها المبتكر .»

ويتضح لكل عارف بالعروض العربي أن (فاعلن) هي تفعيلة بحر المتدارك التي تتحول إلى (فعلن) غالباً . وليس من ابتكار هنا ولا توليد .

إضافة الى ذلك ؛ نجد أن عوض لم يلتزم هذه التفعيلة إلا في الابيات الثلاثة الأولى في كل قصيدة من القصيدتين . ثم انتقل إلى وزن آخر .

ماذا سيظل إذن على مستوى (التجريب) إن كانت التجارب العروضية التي يسميها عوض -(محاولات تحرير العروض العربي) ليست الا انحرافات إيقاعية سرعان ما يصححها نسق القصيدة ؟

وماذا سيظل إن كان (الشعر العامي) أفكار مثقف يحاول أن ينظم بلغة محكية (يكفي هنا ذكر عناوين بعض قصائده العامية مثل السونيتات ، غرام التروبا دور ، تابلو ، عذاب الصوفي ..) وهي بعيدة عن الحس العامي أو الشعبي ؟

يحاول لويس عوض أن ينسب إلى ما فعله في (بلوتولاند) ميزة تحرير العروض العربي . فيقول في تذييل الديوان « ومنذ صدور بلوتولاند في ١٩٤٧ حدثت ثورة العروض التي ظلت معنا الى اليوم . »

وربما كان هذا الادعاء يصدق على الشعر المصر ي؛ الا انه في كل من العراق والشام كان مسبوقاً بتجارب كثيرة . ولما كان لويس عوض يعلم بذلك ،فقد حاول

آن يقلل من أهيمة ريادة نازك والسياب والبياتي ،بعد أسطر من نسبة تحرير العروض الى صدور (بلوتولاند) . فهو يرى ان العروض الجديد ازدهر في المشرق العربي كله « منذ صدور بلوتولاند » .

ويسمي الشعراء الرواد في العراق ؛ والأقطار العربية الأخرى وكأنهم جاءوا بحداثتهم بعد (بلوتولاند) بل هو ينسب إلى (بعض) مؤرخي الأدب قولهم بريادة بلوتولاند بصيغة ليست حيادية . إذ يذكر اختلاف هؤلاء المؤرخين « فمنهم من نسب الريادة إلى نازك أو السياب أو أدونيس (؟) . ومنهم من نسبها إلى بلوتولاند:» وهنا يتدخل لوصف ديوانه بانحياز فيقول : « الذي كان في أيدي اكثر المثقفين في الأربعينات . » وهذا حكم لا يقبله التاريخ المثبت على الدواوين المعروفة في الفترة ذاتها ؛ ومقايسة ذلك بتاريخ ظهور (بلوتولاند) ،بغض النظر عن القيمة الفنية المؤثرة لتلك التجارب العروضية التي ناقشناها أعلاه .

وإذ نسير مع المقدمة الجديدة بعد نصف قرن ؛ سنجد أن لويس عوض ؛ سرعان ما يعترف بأن « حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين وإنما هي تعبير عن قلق جغرافي وإنساني كبير .. » وهذا التشخيص في رأيي لا يجعله يخسر فنية محاولاته التي يعترف ضمنياً بعدم قدرتها – وحدها – على الكشف والتغيير ؛ كما أنه يقلل من جهة أخرى من قيمة محاولات المغامرين الحقيقيين الذين استداروا بالحساسية الشعرية العربية وجهة جديدة ، مختلفة عما ألفه القارىء على مدى يزيد عن ألف وثلاثمائة عام ..

ولعلنا نستطيع الاحتجاج في هذا المجال برأي ناقد مصري متحمس للشعر الجديد هو محمد النويهي الذي ينص قطعياً على أن نازك من اوائل من صاغوا الشكل الجديد ، وأنها هي والسياب يتنازعان السبق . « فقد نظم كل منهما – دون آطلاع على عمل الآخر – قصيدة على الشكل الجديد في وقت متفاوت في أواخر سنة ١٩٤٧ . أما ما يذكره بعض النقاد من محاولات سبقت هذين الشاعرين فلا نعتد بها ، وأقصى ما يصح عليها أنها تمهيدات لظهور الشكل الجديد . » (٣)

ونستطيع بالاحتكام الى مثل هذا الرأى المنصف المنطلق من تقويم فني يقيس

الأثر ؛ أن نقول بأن (بلوتولاند) في المحاولات المحدودة التي جربها عوض،كان من ضمن الجهود التمهيدية الكثيرة لظهور الشكل الجديد .

إننا بذلك لا نسلب (بلوتولاند) فضيلة التجربة أو المغامرة . ولكن بالحجم الذي رأيناه ؛ ونحن نحلل اتجاه التجارب وميدانها ؛ ونقيس فنيتها ؛ دون إنكار الجهد التحرري في الديوان .

أما القول بأنه كانَ من (أولى) العلامات التي تقودنا إلى مناخ الشعر الحديث؛ فهو قول لا يخلو من تعسف ؛ خاصة إذا أضفنا إليه القول بانه أعطى الشاعر العربي (الأول) حقه في التجريب .

إن ذلك يُلغي جهودا كثيرة رسخت نزعة التحديث في الشعر ؛ وذهبت في ذلك إلى أبعد مما ذهبت اليه محاولات لويس عوض . أما الجديد في الديوان ؛ فإنني أراه يتلخص في استيعاب المؤثر الأجنبي بشكل تأخر عنه الشعراء الرواد .

وهذا ما سأحاول تفصيله وعرضه .

— ٢ —

يشير العنوانُ الجانبي لديوان (بلوتولاند) إلى أن قصائده (من شعر الخاصة). ويعلل ذلك في (المقدمة) التي وضعها ؛ بأن فهم تجارب الديوان تحتاج إلى « علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافة الأوربية . » ولا يمكن بناء عليذلك لقارىء تقليدي يفهم الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى ؛ أن يتأثر بها أو بحس . ويريد عوض أن ينقل إطار تجاربه إلى القارىء نفسه . فيفترض فيه أن يحس مظاهر الشعر في الوجود ؛ وليس النغم الرتيب الذي يبعثه .

وهذا هو سر تساؤله بعد نصف قرن عن حقيقة الشاعر : أهو بلبل أم عراف ؟

وثمة في وصف قصائد الديوان بأنها من (شعر الخاصة) ؛ تناقض فاضح ؛ مع وصف الأدب العربي في ص ١٣ من المقدمة بأنه « أدب الخاصة» الذي انصرف انتباه الدارسين إليه ؛ بسبب « التركيب العبودي للمجتمع » ؛ فأهملوا « الأدب المصري » الذي يصفه عوض بأنه « أدب الشعب » احتكاماً إلى موضوعاته وإلى لغته العاميةأيضاً.

إن لويس عوض منقسم في (بلوتولاند) إلى شاعرين : أحدهما يكتب شعراً للخاصة – كما يقول العنوان الجانبي – بل لخاصة الخاصة – كما يقول في المقدمة ؛ والآخر : يدعو إلى الكتابة بـ « اللغة المصرية » ويدعوها لغة اللام ! ويحاول عملياً – بالنظم – أن يعالج بها اكثر الموضوعات تعقيداً وحساسية ؛ أعني صلة الشاعر بالثقافة الأخرى ؛ والأشكال الفنية الحديثة التي تقترحها .

وهذا الانشطار بين شعر الخاصة (الذي لا يفهمه إلا من أحس دوافع كاتبه ؛ والمؤثرات التي خضع لها) وأدب العامة (الذي يقصد منه تحرير الأدب من الثقافة الرسمية السائدة) ؛ كان ذا أثر واضح في الديوان . ولا يمكن أن نردَّ سببه إلى صراع بين ثقافة (رسمية) وأخرى (شعبية) قدر إلحاح المرجع الغربي الحديث على ضمير الشاعر ووجوده .

إن التجارب التسع التي تتحدث عنها المقدمة مفصلاً ؛ تفصح بما لا يقبل الظن أو الشك ؛ عن تأثر لويس عوض بالشعر الغربي ؛ والثقافة الغربية إلى حد الانسحاق . وهو أمر يكتشفه القارىء في المقدمة والقصائد ،حتى قبل ان يصل الى اعتراف لويس عوض في (الخاتمة) المكتوبة للطبعة الجديدة .

هذا الإعتراف الصريح يلخص الصلة بالشعر الغربي . اذ يقول لويس عوض عن وصفه الديوان بأنه من شعر الخاصة ؛ بكونه من آثار عبوديته للشاعر ت . س إليوت أيام الشباب . ص ١٤٨ .

ويسبق هذا الاعتراف ؛ اعتراف اكثر جرأة وصدقاً . يتحدث فيه لويس عوض عن إفراطه في مزج الآداب والرموز العالمية في سياق واحد . مما يخلق قلقاً مربكاً يحول « دون إثمار الحساسية الجديدة » .

أما مصدر هذا المزج للآداب والمرموز العالمية فهو الاحساس « بوحدة المعرفة الإنسانية لا بوحدة التجربة الإنسانية . وهذا شيء لا يتوفر إلا لخاصة الخاصة . » ص١٤٨

بهذا يكون واضحاً لنا ؛ وصف الديوان بأنه من شعر الخاصة . وهذه في نظرنا فضيلته في محاولات التحديث الشعري العربية . إنه ينقل نماذج من الصلة بالشعر

الغربي عبر (تجارب) يتحدث عن دوافعها وماهيتها في المقدمة . وإذ نفحص حديثه عن تجاربه ؛ لا نجد دافعاً أشد من التأثر بالشعر الغربي والثقافة الغربية .

ففي التجربة (١) – مثلاً – نراه يتحدث عن تعلمه اللغة الايطالية عام ١٩٣٧؛ وملاحظته البعد بين اللاتينية (المقدسة) ولهجتها الإيطالية (المنحطة) ... فيعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة . وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل الديوان) .

وفي حديثه عن التجربة رقم (٢) نعلم انه « قرأ لولتر سكوت وسواه شعراً قصصياً .. وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون ..»

وكان الدافع وراء التجربة رقم (٣) تعرفه على لون من الشعر القصصي القصير هو (البالاد) .. أما التجربة رقم (٤) فتتصل بالسونيتات ؛ والتجربة الخاصة حول البناء الهرمي في إيقاع قصيدة (كيرباليسون) والسادسة تنطلق من قول فرلين في قصيدته (فن الشعر) « إكسروا رقبة البلاغة » فوافقت هذه الدعوة ضعفه اللغوي وقراءته لوالت ويتمان واليوت .. فكان إحساسه باللغة أجنبياً ؛ كما يقول .

وتنطلق التجربة رقم (٧) من قراءة عوض مقولة لدي بليه وشعر هوبكنز ؛ واكتشافه لصراع الشعراء الأوربيين مع اللغة .

وفي التجربة (٨) يتحدث عوض عن (الجريان) في الشعر الرومانسي والمسرحي ؛ ويعني به تسلسل المعنى في اكثر من بيت ..

والتجربة التاسعة ؛ تجربة في الشعر المنثور ؛ ويشخص عوض تأثره فيها بشعر إليوت وليس وثمان . رغم أن الأخير « مبدع الشعر المنثور » – كما تقول المقدمة – .

تلك دوافع التجارب التي احتواها (بلوتولاند) كما يعترف لويس عوض في المقدمة . وهي دوافعه للتجديد الشعري .فهي تتلخص في المؤثر الغربي تحديداً . وتلك هي ميزة (بلوتولاند) الأولى ؛ بعد أن رددنا ادعاء عوض السبق في (تحرير العروض العربي) .

ولعل المنطلق (الغربي) في التجارب ؛ هو الذي حدا بعوض إلى وصفها بأنها (من شعر الخاصة) ؛ رغم نواياه في اختراق الفصيحة وإحياء العامية بإعطائها صفة العامية الراقية) كما يقول .

بل انه في دعوته إلى (أدب الشعب بالعامية) كان ينطلق من تأثره بدانتي وسواه ممن اعترف بتأثره بهم في المقدمة .

إن تأثره باليوت تحديدا ؛ يتضح في اكثاره من الهوامش في قصائده . إذ لم تخل أي من قصائد (بلوتولاند) – أو تجاربه كما يحلو لعوض أن يؤكد دائماً – من هوامش تشرح رمزا أو طقساً ؛ أو تعرف بشاعر او اسطورة أو تحيل إلى مرجع . في الهوامش نتعرف على الفريد بروك بطل قصيدة اليوت الشهيرة ؛ وعلى أوديسيوس وبنيلوب وإيروس ؛ وعلى أوبرات واغنيات شعبية ومسرحيات وملاحم لبرناردشو وبايرون وشكسبير وموزارت ؛ وعلى قصص من الانجيل والتوراة والإلياذة والإنيادة.. وما تلك الا شواهد قليللة من عشرات الهوامش التي تمتلىء بها قصائد الديوان . وهذه إحدى مميزات اليوت التي حفلت بها قصائده ؛ وما لاحظه النقاد من إثقالها بالهوامش والشروح.

ثم نتعرف إلى أثر اليوت في استخدام المقدمات التي تكون عادة من المقتبسات؛ وبلغات مختلفة (الايطالية والفرنسية إلى جانب الإنجليزية) ؛ وأغلبها غير مترجم . كما يضمن القصائد نفسها شعراً أجنبياً ؛ يكتفي بذكر قائله في الهوامش . وهاتان الميزتان (التقديم والاقتباس) تحيلان الى اليوت الذي يعمد الى الاكثار منهما في شعره.

أما الاهداءات والتعليقات ؛ أي تلك العبارات التي تسبق القصائد أو تليها ؛ فهي تذكرنا بدورها بشعر اليوت . ويبالغ عوض في ذلك حتى انه يشرح معلقاً على سونيتة رقم ١ ؛ وهي عامية بالمناسبة ! بصفحتين من الشرح والاستشهاد . فيما يبلغ عدد أبياتها أربعة عشر بيتا ! كما يقدم لها بفقرة من هوراس بلغته اللاتينية دون ترجمة !

إن تأثره باليوت قد يسبق تأثر الشعراء الرواد في العراق . الا ان محدودية

شاعرية عوض واعترافه بأنه « ليس بشاعر » في اكثر من موضع ؛ جعل تاثره ذاك غير ذي أثر كبير في معاصرية . وعلى العكس فقد تركز الاهتمام في المناقشات التي دارت حول (بلوتوالاند) ؛ في الدعوة إلى كتابة الشعر بالعامية . فالافكار التجديدية التي يطرحها ؛ كالتحرير العروضي ؛ والجريان ؛ وكسر العمود الشعري ؛ والجرأة على اللغة والصور البلاغية ؛ ليست جديدة تماماً . فقد سبقه اليها شعراء أبولو والديوان ؛ وميخائيل نعمية وجبران ؛ ولعل ظهور كتاب نقدي مهم ورائد مثل (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى السحرتي (٤)؛ دليل على نضج الدعوة الى تلك الأفكار ؛ واكتسابها منهجية علمية واضحة ، تتجلى في تبويب التيارات الشعرية ؛ والمدارس النقدية . علماً بأن كتاب السحرتي صدر في عام ١٩٤٨ . وقد ذكره السياب في مقدمته لديوان (أساطير) اعترافاً بتأثره به ؛ وبجهده المنهجي المعاصر للتجديد الشعري نظرياً .

أما ما ينسبه لويس عوض من تأثير لديوانه في معاصريه ؛ فهو لا يمتلك ملموسية واضحة . أي لا يتجسد في استجابات فنية محددة . وأحسب أن عوض قد فوت الفرصة في نفاذ أثر ديوانه بمعاصريه؛حين قرن تجديد الأشكال الشعرية. بالكتابة العامية ؛ إلى جانب الإغراق في تمثل المؤثر الشعري الغربي .

وإذا كان صلاح جاهين قد تأثر حقاً بقالب السونيتة في شعره العامي بمحاولات عوض وتجاربه ؛ فإن ادعاء التأثير في صلاح عبد الصبور مثلاً ادعاء مردود. لأن (شنق زهران) التي يرى عوض أن عبد الصبور كتبها تأثراً بقالب (البالاد) الذي جربه في (بلوتولاند) ؛ لا تلتزم بالبالاد شكلاً ؛ وإنما هي تستفيد من ملامحه العامة . وإن افترضنا وجود هذا التأثر ؛ فهو مباشر لا بالواسطة .أي ان عبد الصبور أفاد من البالاد بلغاتها الأجنبية التي كان يجيدها ؛ ويضمن شعره شذرات من قصائد شعرائها .

* * *

ربما كان التجلي الآخر لأثر إليوت ؛ يكمن في الدعوة إلى (الوحدة العضوية) التي قال بها شعراء الديوان . وقد أعطاها عوض اسم وحدة القصيدة شعرائها بمقابل

وحدة البيت التي يقوم عليها الشعر التقليدي . وقد أوصله إلى وحدة القصيدة ؛ اطلاعه على الشعر الأجنبي وتعرفه على خاصة (الجريان) فيه . وهي خاصة يعرفها بأنها « تسلسل المعنى في اكثر من بيت » ويؤكد خلو الشعر العربي منها .

وهويستند في دعوته هذه الى مبرر إيقاعي ، اذ يرى ان قارىء عصرنا – ومبدعه أيضاً – صار يخضع لمؤثرات شتى : موسيقى موزارت الرهيفة ؛ وعجلات القطار الغليظة . فعليه أن يربط بين أنغام الوجود مهما تباينت مصادرها . وهذا الربط لا بد ان يفيض به البيت لينتظم القصيدة كلها ؛ فتصبح قطعة واحدة .

ويمكننا أن نسمي بعض الاستعانات الجديدة في (بلوتولاند) . خاصة ما كان منها ذا مرجع غربي باعتبار ميزة الديوان التي أثبتناها في مقالتنا .

هنا سنلتقي بدعوته الى استخدام الأساطير والرموز .

وأول ما يمكن ملاحظته هو عدم تركيزه في المقدمة على الدعوة الى استخدام الاساطير والرموز . عدا اشاراته العابرة في معرض الحديث عن الشعر المنثور في التجربة رقم ٩ ؛ حيث علل صعوبة فهم قصيدتيه (الحب في سان لازار) و (أموت شهيد الجراح) بأنها تكمن في الحاجة الى « علم الاساطير الأوربية » . والواقع ان استعانته بالاساطير تواجه القارىء منذ قراءة القصيدة الأولى في الديوان .ففي (قصة تقدمية) نقرأ أبياتاً عن بوسيفال (جواد الاسكندر ؛ وآخيل (بطل حرب طروادة) ؛ وإشارات الى الزفاف القدسي بين الروح القدس ومريم العذراء ؛ وتضمينات من الأسطورة الإغريقية (إيروس والروح) . وفي قصائد أخرى نجد اشارات إلى رموز وأساطير مثل (أوديسيوس وبنيلوب) ؛ وبرسيفون (الهة الربيع) وفيب (إله الشمس) وسنثيا (إلهة القمر) . وفي قصائده العامية نقرأ استعارات أسطورية من فينوس ومارس وصخرة برومثيوس ! لم تستطع الصياغة العامية أن تبسط معانيها ودلالاتها .

ولعلنا لا نبالغ إذ نعدّ استعاناته الأسطورية هذه ؛ من المحاولات المبكرة في الشعر العربي الحديث ، رغم اعتراضنا على طريقة الاستعانة . فلويس عوض (يجلب) الأسطورة أو الرمز أو الإحالة اليهما ؛ ليعزز المعنى أو يعمقه . ولم يحصل أن اتخذ

من رمز ما قناعاً ولم يجعل للأسطورة مكاناً في خطاب قصيدته . بل هي تقوم دوماً بدور ثانوي حتى تبدو استعراضاً لثقافته أحيانا .

ويمكننا أن نسجل ميزة أخرى في (بلوتولاند) إلى جانب السبق الزمني في استخدام الأسطورة والرمز . تلك هي تصرف عوض في الأصل الأسطوري . إذ نراه يعدل في المتن الأسطوري قبل أن يتخذ له مبنى في قصيدته . ولا يقف (التعديل) عند الإضافات العصرية ؛ أو عرض الحالات الشعورية المختلفة كالحب والغربة والسفر؛ بل يتعداه الى تحوير الأسطورة، وقلبها أحياناً من أجل إكسابها معاصرة أو دلالة ذاتية .

وقد حصل ذلك في استخدام اسطورة أوديسيوس وبنيلوب . ففي قصيدته (الحب في سان الازار) يصبح الرجل بنيلوب المنتظرة وبيدها المغزل :

وتكون المرأة هي اوديسيوس العائد من اسفاره (٥) .

في محطة فكتوريا جلست وبيدي مغزل

وكان المغزل مغزل أوديسيوس

عفواً إذا اختلفنا أيها القارىء

فقد رأيتهم ، رأيتهم سكان الأرجو وجلهم من النساء

ارتدين البنطلونات ولبست احذية من كاوتشوك

أما نحن ، أنت والفريد برفروك ، وأنا

فلنا المغازل نتعلل بها ، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا

إلى الأمواج في الأفق ؛ لعل موج الأفق يحمل الأرجو

إن هذا المقتبس من قصيدته المنثورة ؛ ترينا عناية لويس عوض بالأسطورة ؛ واستخدامه القصدي لها . إذ جعل الرمز الأسطوري معكوساً . وشرح ذلك في الهامش ، محيلاً إلى أصل الأسطورة . ثم منبهاً إلى ما فعله . حيث (عكس) الوضع فحمل أوديسيوس مغزلاً يتعلل به «حتى تعود زوجته بنيلوب من أسفارها . »

لقد خدم هذا التحوير المعكوس غرض الشاعر ؛ وهو ينتظر حبيبته في المحطات (فكتوريا / سان لازار ..) ويبين لقارئه طريقته في التعامل مع الأسطورة . ويفعل لويس عوض الشيء نفسه في قصيدة أخرى موزونة مقفاة هي قصيدة قصة تقدمية ، التي يحوّر فيها اسطورة (ايروس والروح) الإغريقية التي تحكي : قصة ايروس إله الحب الذي أغرم بفتاة ؛ تدعى سايكيه أي الروح ؛ فيأتيها ليلاً ليضطجع الى جوارها حتى الفجر . وحين حاولت أن تعرف سره ؛ حذرها بأنه سيمضي عنها الى الأبد . لكن الفضول غلبها(٥) ؛ فأوقدت شمعة ؛ بعد أن نام (إيروس) ؛ دنت منه ؛ فسقطت قطرة من الشمع الذائب على جناحه ؛ فآنفض وطار عنها غاضباً ؛ دون رجعة .

أما في قصيدة لويس عوض ؛ فإن المرأة هي التي يحرقها فضول الرجل فتغادره.

دنوت بالقنديل من جناحك

يا قدس الأقداس في محرابي

الله ربي ! صاغ من صباحك

نماذج الفتنة والشباب

وآنسكبت من محجري عبره

وآهتزت الشمعة في أناملي

فآنحدرت على الجناح قطره

محرقة مثل اللجين السائل

هببت كالمذعور في فراشي

وطرت عني غضباً وحزناً

تمزقين الليل بالرياش

إن التعامل مع الرمز والأسطورة ذو منحى واع ؛ لم تكن تعوزه إلا الموهبة

الشعرية التي لم يخف لويس عوض إحساسه بفقدانها ؛ وتجنبه تكرار المحاولة الشعرية.

أما السياب فقد كانت تعوزه مقدرة عوض المبكرة على الإحاطة بأساطير ورموز كثيرة لن يتسنى له ان يطلع عليها الا بعد أعوام – في الخمسينيات تحديداً – ولعل اختلاف المنهج بين عوض والسياب يتضح في عمق عوض الثقافي أولاً ؛ وفي مرجعية رموز السياب العراقية والإسلامية (أو الدينية عموماً) . وهذا يجعل من الصعب إثبات إفادة السياب من اشارات (بلوتولاند) كما يقول لويس عوض في تذييل الطبعة الجديدة .

نصل أخيراً إلى إجمال ملاحظاتنا حول قيمة (بلوتولاند) التاريخية والفنية لنقرر :

١ – إن (بلوتولاند) تجارب وتنظيراً ؛ مسبوق بمحاولات كثيرة في مصر نفسها وفي الوطن العربي (شعراء المهجر والعراق خاصة) . وليس له فضل إعطاء الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب كما يرى غالي شكري .

٢ – تناهبت جهود عوض فكرتان : عرض ثقافته العالمية التي تحمس لها والكتابة بالعامية المصرية . مما أفقد ديوانه قيمته الفنية التجديدية .

٣ – قصرت موهبة لويس عوض عن حمل أفكاره التحديثية الطموحة . وهذا الأمر يعترف به عوض صراحة . فلم يقدم نماذج تصلح للاحتذاء أو التأثر .

٤ – كان المؤثر الغربي واضحا في (بلوتولاند) وضاغطاً الى حدّ مسخ شخصية الشاعر . وأثقال القصائد بالتضمنيات والاحالات الهامشية .

٥ – محاولات تحرير العروض العربي في الديوان محدودة جداً . ولا تملك مقومات النجاح والتأثير . لأنها تضعف عن اختراق الشعرية العربية الموروثة القارة وزنا وقافية .

٦ – الاستعانات الرمزية والأسطورية هي الملمح التحديثي البارز في

(بلوتولاند). وهي التي جعلته مكتوبا للخاصة ؛ كما يبين العنوان الجانبي للديوان .

٧ – تميزت استعاناته بطريقة خاصة في قلب الأسطورة ؛ أو عكسها وتحويرها. وهذا ما لم يدركه سواه من الشعراء الا لاحقاً .

٨ – في مجال الشعر العامي لم يستطع أن يتمثل عوض الروح العامية للشعب. فظلت عاميته (الراقية) لغة ثالثة . يبعدها عن العامة موضوع القصيدة وعنوانها وسياقها (قصيدة عامية عن بودلير وأزهار الشر مثلاً !).

٩ – وقعت مقدمته المتحمسة في هياج الدعوة المتطرفة ؛ ولم تفلح في تأسيس ثوابت شعرية جديدة .

ويظل للديوان فضل التمهيد ؛ والحرث في تربة الشعر العربي ؛ لجعلها مناسبة لبذرة الحداثة التي سيودعها الشعراء الرواد في أخصب مناطقها غنى وثراء.

إشارات

- لمناسبة الطبعة الجديدة من ديوان لويس عوض (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ - وكانت الطبعة الأولى من (بلوتولاند) قد صدرت في القاهرة أيضاً عام ١٩٤٧ . وأضاف لويس عوض إلى الطبعة الجديدة خاتمة بعنوان (بعد نصف قرن) إشارة إلى ان تاريخ نظم قصائد ديوانه يرجع الى عامي ٣٨ و ٤٠ .

(١) غالي شكري - شعرنا الحديث ... الى أين ؟ - دار المعارف بمصر - ١٩٦٨ - ص ٣٢

(٢) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار الآداب - بيروت -١٩٦٢- ص ٢٢

(٣) د. محمد النويهي - قضية الشعر الجديد - ط ٢ - بيروت - ١٩٧١- ص ٢٤٩

(٤) كتاب مصطفى عبد اللطيف السحرتي الصادر بطبعته الأولى في القاهرة عام ١٩٤٨ (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) يضم مبحثا مهما في الموسيقى الشعرية والوحدة الشعورية . ويشير الى الموسيقي الداخلية . ويحدد مفهوم التجربة الشعرية والصياغة ؛ ويفرق بين الشعر المرسل والشعر الحر، وينبه الى الايقاع والموسيقي الداخلية في شعر ويتمان .. تنظر الصفحات (١٠٧ و ١٢٠ و ١١٨ و ٢١٦ و ١١٥) من الطبعة الثانية للكتاب - مطبوعات تهامة - جدة - ١٩٨٤ .

(٥) تلخيص الأساطير ودلالات الرموز ؛ منقول عن هوامش لويس عوض في الديوان نفسه . وهي مرجع مهم للكتابات الشعرية في اعتمادها الرمز والأسطورة .

الذات الممحوة بالكتابة
الصراع السيزيفي في سيرة
فدوى طوقان الذاتية

« أن تكتب ذاتك ، يعني أنك تتوقف عن الوجود لكي تستسلم لضيف آخر، قارىء لا مهمة له ولا حياة إلا آنعدام حياتك .... »

موريس بلانشو

* السيرة الذاتية نوعاً أدبياً

تعد السيرة الذاتية أكثر الأمثلة وضوحا في النقاش الدائر حول ضعف الحدود الفاصلة بين الانواع الأدبية الممتثلة للقسيمات النهائية ، والمزايا المستقرة الخاصة بكل نوع ، تلك التي يُستهدى بها للتعرف على شعرية النص المندرجة في تلك الانواع .

فالسيرة الذاتية المستعارة بوعي مسلط على الماضي (بكونه مجموعة أحداث ومواقف ورؤى) تحمل في ثناياها حرجا لتلك الحدود الفاصلة ، لأنها تتجول داخلها بحرية . فهي إذ تتقدم بضمير المتكلم الذي يروي أحداث حياته ، تحاول حيازة (الماضي) بتأطيره سرديا عبر الرواية والقص ، الأمر الذي جعل المعجميين يعرفون السيرة الذاتية بأنها « رواية حياة المؤلف بقلمه » ١٠ / ١٤٣ (*) وذلك يحدد وجهة نظر صاحب السيرة راويا وساردا في آن واحد . كما انه كائن ثالث في نصه يمكن أن ندعوه (الكائن السيري) فليس ما يرويه المؤلف – بكونه مؤلفا حقيقيا لأحداث حياته – وليس ما يسرده (بكونه مؤلفاً لنص أدبي ذي مبنى محدد) هو الذي يحدد موقعه في نص سيرته ؛ بل وجوده داخلها ، بما يجري على هيئته وشخصيته من تعديل وتحوير وفق الوعي المسلط في الحاضر على زمن الماضي الذي تتمحور حوله السيرة في العادة.

وهذه الميزة تستدعي مناقشة أمرين يتعلقان بنص السيرة الذاتية : هما مقدار الصدق أو كمية الحقيقة فيها ؛ وموقع القارىء الاحتمالي أو المفترض الذي توجه السيرة خطابها إليه . وهما أمران متلازمان . لأن حضور القارىء أثناء بناء النص يقلل

(*) يشير الرقم الأول إلى المصدر أو المرجع حسب تسلسله في القائمة الملحقة بالبحث . والثاني إلى رقم الصفحة.

درجات البوح، والاعتراف المجرد دون حذف أو إضافة ، مما حدا بالمهتمين بالأنواع الأدبية ، إلى التفريق بين السيرة الذاتية ، و (المذكرات واليوميات) لأن نص السيرة الذاتية يحكي ماضياً بسرد متواصل (٣٦/١٠) فيما تكون المذكرات واليوميات عبارة عن مدونات لها قوة الوثيقة التي لا يمكن تعديل زمنها . ونستطيع أن نضع (الرسائل) والمراسلات التي تنشر بعد وفاة اصحابها وعند الكتابة عنهم ، ضمن تلك الوثائق بشيء من التوسع أو التمدد . إن (التموضع) الزمني في رواية الماضي الذاتي يتخذ في السيرة الذاتية هيئات وكيفيات لسانية خاصة ، واضحة الدلالة . فالزمن الماضي هو المهيمن . وكذلك الترتيب التصاعدي من الولادة فالطفولة والشباب ثم النضوج .. كما انها بسبب ذلك تتوفر على إمكان تشذيب الوقائع وتنقيحها وتجميلها أحياناً .

وقد كانت هيمنة ضمير المتكلم في السيرة الذاتية،وكونها كشفاً ذاتياً وبوحاً إعترافياً ، من الأسباب التي أخّرت ظهورها في أدبنا العربي لما نعلمه من سيطرة نظرية المؤلف في بناء نصوصه التي تربط عادة بمنتجها اجتماعياً وأخلاقياً عند تلقيها. وقد تحايل كتاب السيرة الأوائل على آلية التفسير الأخلاقي ، وموقف الإعتراف، وسطوة القارىء المحتمل ، بأن جعلوا سيرهم مروية بضمير الغائب ، للتخفف من عائدية الأفعال والأحداث إلى المؤلف . كما فعل طه حسين في (الأيام) مثلاً ، رغم شحة ما يبوح به ، وعمليات التجميل التي يجريها في تضاعيف سيرته ، وهروبه من تجنيس عمله صراحة . إن الإسترعاج الواعي المسلط (أو المسقط) على الماضي يستجيب لضغط معرفي متشكل آنياً . ولا يسمح للماضي وما يمثله وعيه في زمنه، بأن يأخذ مساحة كافية في الكتابة .

إنه مطرود ومحذوف وملاحق بالوعي الذي يمحوه الآن .

ولقد تحدد مجال عمل السيرة الذاتية نوعاً أدبياً بسبب كونها كشفاً ذاتياً للتكون الفكري . فاقتصرت على (أعلام) من الفلاسفة والعلماء والفقهاء والمؤرخين. ومن أقدمها عربياً سيرة الصحابي سلمان الفارسي (٣٦ هـ) وذلك مرتبط بكون السيرة في اللغة تدل على الطريقة أو السنة . ولا يمكن الاقتداء أخلاقياً

إلا بذوي التجارب المفيدة في هذا الأمر (٧/ ١٥٢) . ولهذا توصف السيرة لغة بأنها (حسنة)لدلالتها على الهيئة والطريقة (٨/ ٢٥٣) كما ترتبط في (لسان العرب) بحديث الأوائل مما يوجهها توجيهاً تربوياً واضحاً . وترد أيضاً بمعنى الذِّكر والأسطورة والقصة القديمة والمدخل أو الفاتحة (٤/ ٢٠٦) .

إن الشرط الأخلاقي الذي يفترضه القارىء ، وربط النص السيري بصاحبه مباشرة ، جعلا من العسير حقاً العثور على نص سيرة نموذجي ، يحافظ على وقائع الماضي الشخصي بأمانة وصدق . فهذا الوعي الأخلاقي المصاحب لعملية تلقي السيرة الذاتية ، يتسلل إلى وعي كاتبها ويندمج به ليضمن تطابقاً في (أفق انتظار) المتلقي وهويقرأ السيرة بناء منجزاً مرتباً ترتيباً زمنيا تصاعدياً ؛ ومقرونا بعلامات التميز أو الحكمة أو التفوق والخصوصية .

من هنا يغدو الصدق والحقيقة أمرين افتراضيين لا مجال للتثبت منهما . حتى أن جورج ماي في كتابة الخاص بالسيرة الذاتية يدعوهما ب (الوهم) إذ لا يستطيع الكاتب مهما فعل « أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويه » ٨/ ٩٤ كما ان (البوح) وهو اشتراط أولي للصدق ، لا يتحقق في أغلب السير الذاتية ، وهو أمر يعترف به كثير من الكتاب .

وتتآزر عوامل أخرى في التقليل من شأن قيم الصدق والحقيقة والأمانة التاريخية في نص السيرة الذاتية منها: النسيان المتعمد ، والتلقائي ، وضعف الذاكرة . حتي ليتساءل أندريه موروا عن إمكان وجود (الأحلام) في السيرة الذاتية ، ما دمنا ننساها

بعد دقائق من يقظتنا ٣٠/ ١١٣ وهناك : رقابة العقل ، وتعديلات الذاكرة ، والإقحام الواعي لأحداث منقضية في سياق زمن كتابتها . إذ يندر أن يستطيع المرء تحليل شعوره إزاء أشياء ، أدركها عن كثب ، في وقت لاحق ، إلا إذا تلونت مشاعره بوعيه القائم عند الاسترجاع السيري .

كما ان مقاصد كاتب السيرة ، وهي تتركز عادة في بناء نص سيرة أدبي ، تسهم عبر بلاغة التعبير ، في خلق كيفيات خاصة للوقائع لا تمثل حقيقتها . وهذا ما

يتلاءم ورواية السيرة الذاتية التي تتخذ مادتها السردية من حياة كاتبها ، ولكن ضمن فضاء متخيل ، وبصياغة أدبية تتقدم فيها مطالب السرد إلى المرتبة الأولى .

إن تلك العوامل لا تحط من شأن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً ، بل تجعلنا نحترز بشأن عد نصوصها (وثائق) لا يمسها الشك ، عند دراسة نتاج كتابها وإبداعها أو أفكارهم . بمعنى أن هذه النصوص السيرية يجب ألا تصادر قراءتنا الخاصة للنتاج الإبداعي المكتوب لأصحابها ، رغم انها قد تضيء جوانب مما يحف بهذا النتاج ، وتغدو بعض وقائعها مفاتيح قراءة أو بطاقات دلالة في أي تحليل نقدي للنصوص الابداعية .

ومن جهة أخرى ، ستجعلنا تلك العوامل المرتبطة بمدى صدق السيرة الذاتية وحقيقة وقائعها ، نتحفظ على ما يدعو اليه المنهج (الاثنوبيوغرافي) من إعتبار السيرة الذاتية « رصداً شمولياً للواقع » و « إعادة بناء الماضي » والتحولات الاجتماعية الكبري والضغوط الواقعة على الأفراد والمعيش اليومي ٢ / ٨٨ — فالوثوق بالسيرة الذاتية إلى هذا الحد يدفع بالقارىء إلى البحث عما هو تاريخي واجتماعي في نص السيرة ، فيما تتراجع خصوصية كاتبها ، فضلاً عن انتزاع صلتها الأولى والأساسية بالأدب .

إن علاقة السيرة الذاتية بالأدب لا تغدو سؤالاً خاصاً بالتكوين أو بوصف العمل ولكن سؤالاً خاصاً بآستقبال ذلك العمل ٥٠ / ١٢ فسيرة الشعراء مثلاً تؤثر في وعي القراء ، وربما توجه قراءاتهم لقصائد هؤلاء الشعراء . لكنها لا تستطيع أن تحل محل المركز أو البؤرة لفهم النص الشعري وتحليله ، ما دامت غير متشظية بنائياً في تلك القصائد . وهذا ما يؤكده نشاط القارىء الحر دون مستندات سيريّه لكثير من الشعراء الذين يجهل سيرتهم قبل القراءة .

لقد أصبحت السيرة الذاتية نوعاً مستقلاً يتداخل مع سواه من الأنواع ، محتفظاً بمزايا خاصة ، لعل أبرزها حرية الأسلوب . إذ لا نجد شكلاً معينا يستوعب (أو يحدد) صياغة السيرة وبناءها . لكن مرتكزاتها الأساسية تظل متبلورة في كونها ميثاقاً بين القارىء الاحتمالي والكاتب ، وفي التشديد على فِعل كتابتها ذاته ، وعلى

إفادتها من الوقائع الماضية لصياغتها ، برؤية فردية ، هي حصيلة المعاشرة الظاهرية للعالم ، وإسقاط شعورنا ، ووعينا ، على أحداثه وأشيائه ، وإعادة تقديمها عبر كشف ذاتي خالص .

وفق هذا الفهم (الأدبي) للسيرة الذاتية ، وتميزها عن أنواع الكتابة المجاورة لها، مع احتفاظها بحرية الإفادة منها ؛ ندخل الى سيرة الشاعرة فدوى طوقان .

*** الشاعرة .. وصخرتها في رحلة الجبل**

تقودنا المقدمة المطولة الآنفة إلى صميم موضوعنا ، وهو قراءة سيرة الشاعرة فدوى طوقان (نابلس ١٩٢٣) التي تعد من السير الذاتية النادرة، إذ لا نعرف لسواها من الشعراء والشاعرات العرب ، سيرة خاصة ، مجنسة بهذا الوضوح والقصد المسبق. فهي تضع بعد عنوان السيرة عبارة (سيرة ذاتية) . وهذا الوصف يوجه قراءتنا لنتوقع كشفاً ذاتياً لآمرأة شاعرة . وهذا الوصف المضاعف لكاتبة السيرة يزيد فضول قارئها ، فينتظر أن يستجلي ، بالاعتراف والتذكر والبوح ، خصوصيات امرأة ؛ وشاعرة أيضاً.

إلا ان فدوى طوقان سرعان ما تنقل توقع قارئها ، إلى انتظار كشف ذاتي ، ولكن بجعلها العالم طرفاً في ثنائية البوح . فهي تفرد صفحة كاملة تسبق السيرة لجملة واحدة مكتوبة بحروف كبيرة هي :

لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طوايا الزمن

فدوى طوقان

إن هذا التقديم ؛ والتشديدعلى العبارة ، وإمضاءها بآسم الشاعرة داخل الكتاب لايراد منه سوى توجيه القارىء إلى تأمل وجوه اولئك الذين عبرت عنهم بضمائر الغائبين

لعبوا – دورهم – غابوا

لكن وجود الشاعرة في الياء المتصلة بالحياة في كلمة (حياتي) ، تجعل وجود هؤلاء الغائبين متقابلاً مع وجودها الحياتي . بل مشروطاً بآنعكاس ما قاموا به (في

حياتها) أولاً .

هذا احتراز أول يجعل سيرة فدوى طوقان الذاتية متجهة إلى الذات عبر الآخرين . وإذا أردنا أن نعين موقع نصها السيري بين قطبي الآخرين وحياتها ، لوجدناه كما يوضحه الرسم الآتي :

لعبوا دورهم   في حياتي السيرة الذاتية ثم غابوا

نجد إذن أن الآخرين المعبر عنهم بواو الجماعة يتقدمون فعل السيرة ويختمونه أيضا . أما حياة الشاعرة التي تتموضع السيرة داخلها ، فتغدو وسطاً بين حضور الجماعة وغيابها . فيما نستطيع تصور مخطط آخر للسيرة الذاتية المتهجة إلى الكشف الذاتي ، واحتكاماً بالتعريفات الشائعة لنص السيرة الذاتية بكونها رواية حياة المؤلف . ويمكن رسم هذا المخطط كمايلي :

رواية كشف السيرة الذاتية حياة المؤلف — الذات

إن المخطط المبسط الأخير يرينا موقع السيرة الذاتية عبر محورين هما :

١ — الرواية أو الكشف .

٢ — حياة المؤلف أو ذاته .

وبهذا تتحقق أدبية السيرة الذاتية ، وصلتها بذات المؤلف . أما الآخرون فيصبحون مفردات مندرجة في نص السيرة ، كما كانت علاقتهم بالذات في متنها قبل الكتابة .

وهذا الكشف يمحور السيرة الذاتية حول كاتبها . ويجعله راوياً وسارداً وكائناً سيرياً في الوقت نفسه . وذلك يفسر ميزتين من مزايا السيرة الذاتية هما :

١ – انتظامها الزمني الماضي من الولادة حتى لحظة الكتابة الحاضرة .

٢ – روايتها بضمير المتكلم بكونه صاحب وجهة النظر في العمل السيري المكتوب .

لقد أصبح الزمن في عبارة فدوى طوقان المتقدمة على نص سيرتها ، زمن الآخرين الذي (غابوا فيه) لا زمنها الذي تكتب عملها اثناءه ،أو ذلك الذي ابتعدت عنه لتسترجعه كتابة . وبدل أن يصبح الآخرون جزءاً من زمن صاحب السيرة ؛ صارت الشاعرة تؤرخ زمنها بزمن الآخرين .

ولا يمكن أن نفهم هذه الملاحظة (الاجتماعية في المقام الأول) دون فهم ظروف ولادة الشاعرة ونشأتها ؛ ودون تعيين حدث هام يؤطر سيرة فدوى طوقان . هي قولها :

« بين عالم يموت ، وعالم على أبواب الولادة ، خرجت إلى هذه الدنيا » ٦ / ١٦ فقد انحلت الامبراطورية العثمانية ، واحتل الانكليز ما تبقى من فلسطين . ووصلت الكارثة إلى بيت الشاعرة ، حيث قبض الانجليز على والدها ،ونفوه مع رجال آخرين من نابلس إلى مصر .

أما الولادة المقصودة فهي ولادة الحركة القومية . إذ شرع العرب يبلورون مطلب الاستقلال ونيل حقوقهم القومية ، ورفض الانتداب والاستعمار ، بانشاء التجمعات والكيانات الخاصة ، والتعبير عن مطالبتهم بحقوقهم بوسائل متعددة ..

إن هذا التحول الكبير ، الناشيء عن (موت) الامبراطورية العثمانية ، وتغير خريطة العالم استعماريا ، يلتهم (ولادة) الشاعرة التي كان ترتيبها هو السابع في أسرتها . مما حدا بالأم إلى محاولة إجهاض جنينها (الشاعرة) قبل الولادة ، والتخلص منه . وهذا الشعور بالموت قبل الولادة ، ثم الولادة بعد نية الموت ، ظل يلازم الشاعرة ، وخلق عندها الاحساس بانها جاءت الى الدنيا غير مرغوب بها ،

حتى أنها لا تشكل شيئا في ذاكرة أمها التي نسيت تاريخ ميلاد البنت ، ولا تذكر منه شيئاً إلا اقترانه بموت قريب لها .

كان على الشاعرة مرة أخرى أن تبحث عن ولادتها في الموت .

وما بين دورة الموت والولادة ذات الايقاع الاسطوري ، انخلقت حياة الشاعرة التي وصفت حياتها في عنوان السيرة وصفا أسطورياً أيضاً :

رحلة جبلية رحلة صعبة

فالحياة ما بين قوسي الموت (العدم السابق للولادة وكونها مشروع جنين مجهض) والولادة الحقيقية، تشبه الرحلة بين نقطتين ، ولكن عبر طرق جبلية ، تتوالد فيها الذرى ، ولا تنتهي المراقي والمصاعد وتسلق الصعاب .

إن وصف الرحلة بأنها (جبلية) (صعبة) تأكيد للدوران بين الموت والولادة. كما ان صياغة العنوان بجملتين (رحلة جبلية) (رحلة صعبة) هو تأكيد آخر للدوران وتكرار دورة الحياة والموت، أو الولادة والفناء .

إن اختيار العنوان ليس ترفا تزيينياً ، بل تعبير عن استراتيجية كتابة ، لا بد ان يكون لها موقع في ستراتيجية أية قراءة لاحقة .

بمعنى أن علينا البحث عن دلالة لوصف سيرة الحياة بأنها .(رحلة جبلية صعبة) بعد ان نقرأ ما يؤازر بحثنا الدلالي في السطور الأولى من نص السيرة .

تقول فدوى :

« حملت الصخرة والتعب . وقمت بدورات الصعود والهبوط . الدورات التي لا نهاية لها . » ٦ / ١١

كما تصف عملها في مكان آخر بأنه كشف عن « الجانب الكفاحي » في دروب الحياة الصعبة التي وجدت نفسها فيها ٦ / ١٠ .

وأريد من الأستشهاد بهذه العبارات وربطها مع عنوان السيرة والإطار الزمني لأحداثها (موت / ولادة) أن أعضد استنتاجي بأن الشاعرة تجد في اسطورة سيزيف

نموذجا أعلى لحياتها . فقد حكمت الآلهة على سيزيف بأن يرفع صخرة دون ما انقطاع إلى قمة أحد الجبال حيث تسقط الصخرة مرة أخرى بسبب ثقلها . فكان عمله طيلة حياته الباقية « مكرسا من أجل لا شيء » كما يقول ألبير كامو ١ / ١٦٨ وذلك هو الثمن الذي دفعه لقاء عواطفه على الأرض ووعيه بما يفعل . وهذا الوعي يصبح من سمات سيزيف البطولية وهو يحمل صخرته إلى جانب عذابه وأساه .

لقد فهم الناس من أسطورة سيزيف ، أنه بطل عبثي ، أو بطل يجد لذته في العبث الذي يدل عليه صعوده ونزوله دون نهاية مع صخرته الجبلية .

وهذا هو الذي شجع الشاعرة على استعارة اسطورة صخرة سيزيف وعقابه الأزلي لتجعلها مفتاحاً لقراءة سيرة حياتها ، بعد ان كانت مركزا أو بورة في كتابها ، رغم انها لم تشر الى سيزيف بالاسم ، بل دخلت مع الأسطورة في عملية تفاعل و تداخل نصي ..

إن الشاعرة تعترف في سيرتها بأن ما تعرضه ليس إلا « بعض زوايا » حياتها وأنها لم تفتح خزانة حياتها كلها (٦ / ٩ - ١٠) . وهذا الاعتراف يعزز رأينا في المقدمة التمهيدية حول كمية الحقيقة المتوخاة من قراءة السيرة الذاتية .

ولكن القارىء سرعان ما يفهم سبب إخفاء الكثير من الذكريات والوقائع في (خزانة) الحياة . فالشاعرة تعبر في سيرتها عن عدم توافق مع العالم ، مرموزاً إليه بالاسرة أولاً والمجتمع من بعد .

إنها مولودة (باسم وتاريخ ميلاد ضائعين) ٦ / ١٣ وذلك يجعل الحياة في رأيها سلسلة متصلة الحلقات من الفقدان . بدءاً من إقصاء الانسان عن الثدي - ثدي أمه - انتهاء بفقدان الحياة ذاتها ٦ / ٣٠ .

إن هذه الدورات المتصلة من حلقات الفقد ، والإقصاء ، والغياب ، تقوي النزعة السيزيفية لدى الشاعرة . فالإنتقال من حلقة فقدان إلى اخرى ، يستلزم موتاً ثم ولادة . أو صعودا يليه هبوط . وهذا هو جوهر المعاناة السيزيفية .

ويمكن أن نورد هنا أبرز حلقات الفقد أو الانقطاع ، ثم التجدد والاستمرار ،

في سيرتها :

– محاولة الأم التخلص من الجنين – الشاعرة   الولادة رغم الأم والأسرة

– فقدان الإسم وتاريخ الميلاد   العثور عليهما في كتاب تاريخي وشاهدة قبر

– الإقصاء من حضانة الأم (فقدان الثدي   اللجوء إلى مرضعة

– إجبارها على التوقف عن الدراسة المنظمة   استئناف الدراسة في المنزل

– العيش داخل أسوار البيت   السفر إلى القدس مع أخيها ثم إلى لندن للدراسة

– نهاية قصة حبها الساذجة الأولى   استئناف الشعور بالحب مع محيط الأسرة الرجالي

– قمع موهبة كتابة الشعر وممارستها سريا   الإفصاح عنها بالنشر

– التوقف زمناً عن الكتابة   استئناف كتابة الشعر

ويمكن أن نضيف عدداً آخر من حلقات الانقطاع والتجدد عبر مزايا تستشف من السيرة مثل :

– البدء بلغة شعرية كلاسيكية   محاولة التحرر منها ٦ / ٩٠

– نزعة التحرر من ضوابط العروض في كتابة الشعر   التحفظ على التجديد كمقولة شاملة وجذرية

– ضعف الارتباط بالمجتمع عبر العزلة   التعبير عن الحاجة إلى العالم ٦ / ١٣٤

– الشعور بنفاذ اللحظات الجميلة ٦ / ٢١٤   الإحساس بتلك اللحظات واستعادتها

– الاستمتاع بحياة الطفولة الخالية من القمع   الخوف من نضوج الطفل ٦ / ١٢٩

– الانغمار في اكثر من قصة حب   التحرر منها عبر الإيمان بالصداقة

– القسوة الأسرية وسوء المعاملة ٦ / ١٠٠   التشبيث بالمطامح الأدبية

– ترك القصيدة بعد كتابتها الأولى   معاودة كتابتها بعد ذلك ٦ / ٢٢٩

إن تلك الحلقات المتصلة من الفقد والانقطاع ، ثم التجدد والاستمرار ، تتعزز بشواهد لسانية ،تمثلها تلفظات الشاعرة في سيرتها . وفيها ما يحيل مباشرة إلى الموقف السيزيفي . وهو – كما نعلم – تفسير لاحق ، تقدمه فدوى وهي تتأمل

حلقات صراعها في الحياة . أي أنه موقف وعي لاحق ، يحف بآسترجاع سيرتها عند التدوين :

- حين تتحدث فدوى عن الضغوط التي مارسها الأهل عليها ، لا تخفي شعورها بأنها قد تحطمت فعلاً وغرقت « في بحر من اليأس » ٦ / ١٠٠ ولكن هذا التحطم - تستدرك فدوى - « كان يصل بي إلى نقطة بالذات عندها كان يحصل شيء آخر . فحين يصل المرء الى قاع هوة اليأس تدب فيه شرارة الحركة لتدفعه الى العمل على الخروج من الهوة . وهكذا كان الصراع بيني وبين القوى المضادة يشتد من جديد ليؤكد لي فيما بعد صحة النظرة الديالكتيكية للحياة ».

- وحين تعلق على قصة ترويها أمها لبناتها عن النبي موسى والفقير الذي شنقه الرب بدل أن يرزقه كما طلب موسى ، لأن الفقير أنفق الدينار الذهبي الذي رزق به في السكر والعراك الذي دفعه لقتل إنسان ، فتسبب ذلك في شنقه .وكان رد الرب على سؤال موسى : إنه خلقه وهو أعلم به . تتساءل فدوى : لكن لماذا خلقه هكذا ثم عاقبه ؟ ٦ / ١٥٤ وبهذا تضع السؤال السيزيفي بصيغة أخرى أمام قارئها ، وأمام نفسها قبل ذلك . وهو سؤال الإرادة والاختيار وعقاب الالهة .

- في فقرة أخرى تتحدث عن الخوف الذي لازمها منذ الطفولة فتستذكر أبياتاً لها : ٦ / ١٢٧

- قلبي مرتعد بالخوف

أبداً مرتعد بالخوف

أبداً تحت تحكّم جسر يتكسر

أبدا أرضي تهتز ، تميد ، تدور بلا محور

من ينقذني من هذا الخوف .

ويهمنا في هذا الاستشهاد قولها (أرضي تهتز ، تميد ، تدور بلا محور) فالدوران بلا محور يمثل حالة مستمرة توازي الصعود والهبوط كحالة مقترنة بسيزيف يجمعها البدء من النهاية كل مرة .

- وفي تعليقها على الصراع بين القديم والحديث نجد أنها تصفه بكونه (قصة أزلية) فلكي تتجدد الحياة « لا بد من هذا الصراع . » ٦ / ٩٢

- كما ترى في أمثولة طيران صغار الطيور. دليلاً على الإرادة بمواجهة العجز والضعف ٦ / ١٣٠

- وفي الأحلام تحكي لنا فدوى حلمين يتكرران بآستمرار . وإذا ما درسنا آلية الحلم وبواعثه ، فسوف نتفق مع ما ذهب إليه علماء النفس في اعتبار الحلم بناء نفسياً ذا معنى ، يمكن الربط بينه وبين مشاغل اليقظة في موضع معلوم . (٤ / ٤٣) وبهذا تأخذ أحلام الشاعرة قوتها السيرية . فهي لم تنسها ، رغم ابتعاد زمنها . كما أنها في حينها ، قد تكررت اكثر من مرة . وهذا يعني ضغط مرجعها الانفعالي أو مولدها في عالم اليقظة.

أحد هذه الأحلام تحكيه فدوى كالآتي :

« بقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجها لوجه مع أمي - حتى بعد وفاتها - هي صامتة وأنا يغمرني شعور بالقهر المكتوم وإحساس عنيف بالغيظ والظلم . أحاول الصراخ لأعبر لها عن ظلمها لي ولكن صوتي يظل مخنوقا في حلقي فلا يصل إليها» : ٦ / ٢٢

وفي حلم أخر يتصل بطفولتها أيضا تقول :

« خلال هذه الشهور الصعبة ظل يتردد علي حلم بالذات . كنت أراني أركض في زقاق مظلم هربا من عجوز يركض ورائي . تشي سحنته بروح التعدي والأذى . ولكن جدارا مسدودا كانَ يحول دوني ودون الهرب ، فأتحول إلى زقاق آخر لأجده مسدوداً كذلك.... والعجوز يركض ورائي كوحش هائج وأنا الهث رعبا وتعبا من الجري المستمر بدون توقف .

ثم استيقظ غارقة في العرق لاهثة الأنفاس . وصرت أنفر من النوم خوفا من الاحلام الضاغطة . » ٦ / ٥٨

لقد استوقفتني في الحلم الأخير خاصة ، الجدران التي تنتهي بها الأزقة ،

واحدا بعد الآخر . فرأيت فيها ترميزا حلميا لصخرة سيزيف الصاعدة الهابطة دون توقف. فضلا عن أن تكرار الحلم نفسه مظهر سيزيفي ، لأنه ينتهي ويبدأ ، لينتهي ويبدأ من جديد وهكذا ..

حتى لتصرح الشاعرة بأنها كانت تنفر من النوم خوفا من الأحلام المعذبة تلك، إذ أصبحت دورة الحلم بعد النوم ، تعني المطاردة وظهور الجدران مرة أخرى .

إن الجدران تشير ، بسبب كونها ملساء وواقفة كالسد ، إلى الأجسام الإنسانية التي تقف في وجه الشاعرة . وإذا كان فرويد يثبت هذا المدلول الأولي الذي لا خلاف عليه ؛ فإنه يعيد إلى الجدران ذكريات عن تعلق الطفل بوالديه أو بالمرضع (٣٦٤) .

وفي حالة فدوى تكون هذه الجدران سدودا تضاعف خوفها من العجوز المرعب الذي يلاحقها عبر الازقة (الجدران ترد مرات عديدة في مذكراتها كأسوار للبيت – السجن) ٦ ٤ ٠ /

وأرى أن الشاعرة تعاني رهابا أو فوبيا حادة من الأماكن الضيقة أو الملتوية التي تحاصرها ، كمعادل لضيقها الخارجي بالمجتمع والأسرة والعلاقات الحياتية.

أما حلمها الأول فيمثل العجز والضعف ، لأن الصوت لا يصل . وهو حالة يدعوها فرويد (الشعور بالكف) ٤ / ٢٦٣ وهو أحد تجليات الكبت وصراع الإرادة. لأن الغاية اللاشعورية تريد متابعة الفعل ، والرقابة تأبى الا كبتهُ وقمعه . وهذا يؤكد نزوع فدوى إلى الحرية والخروج مما تسميه « القمم الحريمي »أو « قمقم التفاهة » ٦ / ١٤٢ – ١٠

إن هذا الانعتاق والانطلاق إلى فضاء الحرية ، يتمثل لها احيانا حتى في ما تراه الأسرة محرماً ، كرغبتها في أن ترقص وتغني ، وتطلعها « لان تصبح يوما جنكية أو راقصة » ٦ / ٣٧ شأن المغنيتين المحترفتين في نابلس ، لأن ذلك يرتبط عندها بالحرية..

إن تلك الأحلام ، هي كالشعر والسفر ، كانت تعويضا لفدوى عن صراخ ، لم تستطع أن ترفقه بوجه الضغوط التي مارستها عليها مؤسسات المجتمع .

وإذا ما راقبنا سلسلة التعويضات التي كانت تهرب إليها فدوى ، كما تنص على ذلك في سيرتها ، لوجدنا عددا كبيرا منها ، يتصل بعضه ببعض ، في دورات سيزيفية أيضاً :

– فعن الأم التي ابتعدت عنها شعورياً	عوضت بالخالة وبالمرضعة
– وعن الأب	بالعم ، ثم أخويها ابراهيم ونمر ، واحدا بعد الاخر
– وعن الحبيب	بأخيها ابراهيم – وبنمر عن ابراهيم
– وعن الحب	بالصداقة
– وعن الموتى	بتذكاراتهم وأشيائهم المتبقية
– وعن البيت	بالمدرسة
– وعن المدرسة	بالدراسة الذاتية
– وعن السفر	بتعلم اللغات الأجنبية
– وعن المجتمع النسائي	بالوحدة داخل النفس

تلك القائمة تتصل بأكثر من سبب ، بقائمة الانقطاع والاستئناف التي قدمناها في صفحات سابقة . أي ان هذه القائمة بالتعويضات ، يمكن أن ندرجها كدرجات من الصعود والهبوط المستمرين ، كحالة سيزيفية نموذجية .

لقد قامت فدوى طوقان – كما يقول سميح القاسم في تقديم السيرة – بأكتشاف ذاتها , عبر كشفها لأجزاء من حياتها . فالمرء حين يكشف ، لا يتوقف عند الكشف, بل يصل الى ما يعد اكتشافا للذات (٦ / ٦) وذلك يساعد القارىء أيضا في اكتشاف اخر لذاته . لذا يجد اندريه موروا أن الشخص هو أفضل كاتب لسيرة حياته (٣ / ١٠٩) فهو بذلك يسهل الاكتشاف ، ويقود قارئه الى أن يرى فيه نفسه بصفاء . وهذه هي ميزة السيرة الذاتية أخلاقيا . أي ليس بما تقدم من نماذج عليا للنجاح والخير حسب ؛ بل بما تقدم من اكتشاف للذات ، عبر الكشف حتى عن الإحباط والفشل والخيبات . وذلك ما عبر عنه جورج ماي ببلاغة حين قال : إنه إذا

كانت حاجة كاتب السيرة إلى تأمل ذاته ، هي التي تحدو به الى الكتابة ؛ فإن تلك الحاجة نفسها الى تأمل الذات ، هي التي تغري القاريد الاطلاع على السيرة الذاتية . إننا حين نحني على كتف نرسيس إنما لنرى وجهنا لا وجهه منعكسا على صفحة ماء النبع (٨ / ١١٨) .

إن (الضغوط) المستعادة ، رغم قسوتها ، تجعل القارىء طرفا مشاركا في سيرة فدوى طوقان . لاسيما حين تمتزج بالخيبات الوطنية والقومية التي سنخصص لها جزءاً من فصل الدراسة الأخير .

ثنائية العام والخاص .. ومزايا السيرة الأدبية

لقد شاع في عصرنا الحديث نمط من كتابة التجربة الأدبية ؛ يكشف من خلالها الكاتب عن نشأته الأدبية وظروفها ، ومصادره ودراسته ومحاولاته الأولى وتطوره ، مطعّما ذلك كله بآرائه في النوع الذي يكتب ، وأفكاره المتصلة بهذا النوع، وتراثه وحاضره ..

لكن فدوى طوقان لم تشأ أن تكون سيرتها الذاتية سيرة أدبية – أو شعرية على وجه التخصيص – رغم ان زاوية النظر في العمل كله كانت شعرية ، أي انها نظرت إلى أحداث حياتها برؤية شعرية . لكنها لم تشهد على نشأتها الشعرية حسب . صحيح ان ما خصصته لهذه النشأة وعواملها وتطورها وقراءاتها كان كبيرا ، قياسا إلى ما كتبته من فصول السيرة ، إلا انها دخلت مناطق أخرى غير منطقة الشعر : أهمها المنطقة الاجتماعسة والسياسية والحضارية والنفسية . وبذلك حققت توازنا بين طرفي العام والخاص ، وإن كانت ذاتيتها هي الأشد بروزا في هذه الثنائية .

يحس قارىء السيرة أنه إزاء سرد فجائعي حزين منذ الأسطر الأولى . تخبرنا فدوى أنها كائن زائد في الاسرة والمجتمع . أمها لم تشأ أن تضعها – لا لكونها ستصبح بنتا ثالثة – بل لأنها مرهقة من الحمل والولادة . اسمها كان اسم بطلة (أسيرة المتمهدي) لجرجي زيدان . تاريخ ميلادها ضاع في ضباب السنين وذاكرة الأبوين . البيت الكبير ليس إلا سجنا تسوره الجدران ، ليس للمرأة فيه رأي أو صوت. في السنة التي ولدت فيها نفى الانجليز أباها إلى مصر ، فهل كان ذلك نذير

نحس لازم ولادتها ونشأتها وفتور علاقتها بأملها التي لم تكن فدوى تعني شيئا ، أي شيء ، في ذاكرتها ؟

القهر الاجتماعي للمرأة ، تحسه فدوى في عيني أمها وأختها وقريباتها وجاراتها وصديقات المدرسة . ثم تتعرض للعسف بسبب وردة يحملها لها صبي تصادفه في طريق المدرسة . يحرمها أخوها من مواصلة التعلم وتلزم بيتها .

في تسلسل الصلات تلجأ فدوى إلى خالتها بديلا عن أمها ، وإلى عمها بديلا عن أبيها . ثم حين يعود ابراهيم من دراسته في بيروت « فأشرق وجه الله على حياتها» ٦ / ٦٠ كان لها معلما وصديقا وأخا . والوحيد الذي ملأ فراغ نفسها في وحشة البيت وسجنه .

على يديه تبدأ القراءة المنظمة والكتابة المتعثرة الأولى . وحين يعود إلى بيروت مدرسا ، تكون رسائله تشجيعا لها على الاستمرار . ثم تبدأ أسفارها إلى القدس وعمان . وخلال أحدها تحدث ثورة ٣٦ في فلسطين وبدء المقاومة الشعبية للانتداب ومخططات الصهيونية العالمية .

على هذه الشاكلة نتقدم مع فدوى في سيرتها متعرفين جانبيا على نابلس : المكان والمجتمع .

لكنها لا تقدم لنا سيرة للمدينة أو الأحداث ، بل تتفرع عن همومها الذاتية أشياء كثيرة ؛ منها ما هو اجتماعي يتصل بالعادات والتقاليد ؛ وسياسي حول الانتداب والمقاومة ، ونفسي يتصل بوحدتها وما تعانيه ، وأدبي يتصل بتطورها قراءة وكتابة ونشرا .

ويجدر بنا أن نشير إلى أن ذاتيتها في رؤية الاحداث تمتزج بمسحة أدبية . فهي لا تصورالصراع العربي مع الصهيونية من زواية سياسيةحسب ، بل تدخل إلى الموضوع دائما من واقعه أدبية أو ثقافية. كعمل أخيها ابراهيم في الاذاعة الفلسطينية في القدس ، وإقالته بسبب هجوم الصحافة الصهيونية على حديثه المتعلق بقصة السموأل مع أمرى القيس وقصيدة الأعشى في مدح شريح ابن السموأل ٦ / ١٢٤ فاعتبرت الصحافة الصهيونية هذا الحديث إرهاباً ضد السامية ! وجاءت فدوى

بنصوص من هذه الاتهامات وردت عليها .

وعلى المستوى الاجتماعي تجسد فدوى اضطهاد المرأة وسجنها داخل (القمقم) بوقائع أدبية أيضاً ، لعل أبرزها محاولة والدها الضغط عليها لتكتب بعيدة من اهتماماتها، أو من خلال عزلتها عن مجتمعات الأدب والثقافة ، لأنها ليست رجلا . وقد خلق لها هذا التناقض ، بين ايمانها بالحرية الاجتماعية واستقلال بلدها ، وبين عزلتها وسجنها في البيت ، شعورا ببغض السياسة ٦ / ١٣٤ وهي تلخص المشكلة المعقدة بهذه الكلمات :

« كنت أعي ذاتي . وكنت على وعي بأن الذات لا تتكامل إلا في الجماعة . وكانت الجماعة هناك ، وراء الجدران التي تحاصرني ، وبيني وبينها مسافة قرون طويلة من عالم « الحريم » .. وظل يطغى علي الشعور والعجز ...» ٦ / ١٣٤

هذا التناقض يدخل الشاعرة إلى المستوى النفسي . فهي بسبب ذلك تنسحب إلى ذاتها . فكلما ازدادت تعاستها من القهر والكبت ، ازدادت شعورا بفرديتها وذاتيتها . تقول .

« لقد جعلني وجودي داخل جناح « الحريم » المغلق أتقلص وأنكمش في قمقم ذاتي . وصرت لا أملك إلا التحديق في مرآة هذه الذات .. وهكذا كان شعوري بالاغتراب يتكثف .. » ٦ / ١٣٥

هنا ، تحدثنا عن محاولتها الانتحار بأبتلاع محتويات زجاجة الاسبرين بكاملها. وبعد القصة تحكي عن تناقض شعوري آخر، متولد من الاحساس بالخوف من موت الأب ، والحاجة الى وجوده ؛ والاحساس بأن الاب ليس « له حضور وجداني في نفسي ... فلم يكن يبدي لي أي لون من ألوان الاهتمام أو الإيثار ...» ٦ / ١٣٥ حين يموت الأب عام ٤٨ يكون « السقف الفلسطيني » قد آنهار أيضاً وسقط معه « الحجاب » عن وجه المرأة النابلسية ٦ / ١٣٨ وفي هذه اللحظة التاريخية تخرج فدوى من القمقم الحريمي ، فتحدثنا عن تحولات ذاتها بموازاة تحولات الشارع العربي نفسه ، وظهور عبد الناصر « ذلك القائد العربي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس » ٦ / ١٤٢ مستعيرة وصف المؤرخين لوجود المتنبي في لوحة

الشعر العربي في عصره . وتتابع تجليات الرد العربي على النكسة ، وعلى صعيد الأردن والضفة بشكل خاص .

ثم نصل معها الى حلمها بالسفر وإكمال دراستها ، وذلك ما يتحقق بوعد من ابن عمها فاروق الذي يراسلها زمناً ، ثم يحقق لها ذلك الحلم ، فتسافر إلى انكلترا أواخر مارس ١٩٦٢ .

وتحتل إقامتها في انكلترا وما جرى لها فيها ،جزءاً مهماً من السيرة . فقد كانت أيامها في انكلترا لا تنسى – كما تقول – وهناك واصلت اكتشافها للناس والأشياء والأفكار .

كما تلقت اكثر من صدمة ،كانت أقواها صدمتها بموت اخيها (نمر) في حادث طائرة . ويحس القارىء أن شعورها بالحزن والوحدة ، لم يفارقها . فها هي تعترف بأن« شجناً ناعماً ظل يمازج سعادتي وأنا في ذلك الفردوس الأرضي . هكذا أنا دائماً ، لا تكتمل السعادة في نفسي وشعوري .ففي أوج غبطتي يتسلل خيط رفيع من اللوعة ليسحب نفسه على مدى وجداني كله : أين أنا غداً من هذه الجنة ؟ » ٦ / ٢٠٢ وهذا هو الشجن الذي وقف بينها وبين الآخرين وهو سمة للمثقف السيزيفي الذي يبدو كالأعمى – في رأي كامو – متلهفا الى الرؤية حيث يعرف « أن الليل لن ينتهي أبداً . لا يزال في طريقه . ولا تزال الصخرة تتدحرج . » ولكن الصراع نفسه – يستدرك كامو – « يكفي ليملأ قلب الإنسان . » ١ / ١٧٢

تعود من لندن الى الوطن . ثم تحدثنا في أسطر قليلة عن أقامتها تسعة أشهر في مدينة (الدوحة) التي يبدو أنها لم تترك في نفسها شيئاً ذا بال. لأنها – وبعشرة أسطر – تفصح عن تعلقها بطفلي أختها ، وعالمها البرىء الصادق المفعم بالحرية . ولا شيء غير ذلك .

أما أحداث عامي ٦٦ و ٦٧ حيث تتوقف رواية السيرة ؛ فنجدها مقدّمة بأسلوب المذكرات . إذ تعرض فدوى لنا صفحات من مفكرة ٦٦ – ٦٧ وكيف هبطت الفضيحة على الأرض العربية ٦ / ٢٣٦ فكان الصمت الأخرس ردها على ذلك . فلم تكتب بيت شعر واحداً ، لأكثر من شهرين . بعد ذلك انكسر طوق

الصمت . فإذا بي – تقول فدوى – أنانفسي قصيدة ملتاعة ، كئيبة آمله ، تتطلع الى ما وراء الأفق . ٦ / ٢٣٧

وبهذا التطلع تنهي رواية السيرة . نهاية مفتوحة كالحياة نفسها .

ولا بد لنا قبل أن نتحدث عن المزايا الفنية لنص السيرة ، أن نتامل علاقتها مع الرجال . فإضافة إلى أبيها وعمها وأخوانها وابن عمها ، تحدثنا فدوى عن علاقات تتأرجح بين الحب والصداقة مع أربعة رجال ، لم تنتهِ كلها نهاية واضحة ، إذا ما آستثنينا صبي المدرسة في نابلس الذي كانت وردته رمزا اجتماعيا مهما . فهناك علاقتها مع رجل انجليزي ، خلال إقامتها في انكلترا ، ترمز له بحرفي اسمه وهو.A.G الذي كتبت عنه قصيدتها « أردنية فلسطينية في انكلترا » والذي تقدمه بلقب (الصديق) مرة و (شقيق الروح) أخرى . ونحس أنه ملأ فراغا كبيرا في نفسها ، ولكن ليس الى الحد الكافي لعلاقة حب مترعة . فحين يصل اليها نعي أخيها (نمر) تحس أنه لا أحد قادر – حتى A نفسه – على استيعاب حزنها فقد كان « أكبر وأقدس من أن أبوح به حتى للصديق الوحيد هناك » فكل إنسان – تقول فدوى – أنما هو وحيد في شقائه وفي حزنه وفي موته ٦ / ٢١٢

وهناك رجل آخر تسميه (الرجل الغريب) تلتقيه على غير معياد ، وتتكرر لقاءاتها به، حتى في لحظات النكسة وأحداثها الرهيبة . لكننا لا ندرك تفاصيل هذه العلاقة أو اتجاهها ونهايتها . ٦ / ١٢٨ وثمة رجل آخر تعلن فدوى « انها كانت قد أحبته قبل عشرين عاما» . ولعل هذا أول وصف صريح لعلاقة حب مع رجل . إلا انها تتحدث عن هذه العلاقة بعد أن انتهت . فآلتقت بالحبيب القديم في القاهرة ، فأحزنها أنها لم تشعر إزاءه بأية عاطفة ، حتى أصابته الدهشة . وكان ذلك هو نفس شعورها العاطفي الحيادي إزاء دواوينها ،وهي تراها معروضة في المكتبات ، فتحس أنها لم تعد تعنيها ٦ / ٢٢٥ . أما الرجل الرابع فهو الشاعر علي محمود طه الذي كانت لها معه «صلة أدبية » ومراسلات منذ عام ١٩٤٠ . ولكنها إذ تتلقى أمر الأسرة بقطع أواصر تلك الصداقة ، تضطر إلى التوقف عنها ٦ / ٢١١ مرة أخرى تمزج فدوى معاناتها الانسانية امرأة وشاعرة ، بهموم اكبر لتوازن بين الخاص والعام

على مستوى السيرة. من الزاوية الفنية يمكن اعتبار سيرة فدوى طوقان سيرة ذاتية تقليدية من ذلك النوع الذي يراعي الترتيب الزمني . فالمشاهد الواردة فيها تتتابع في القص حسب ترتيبها الزمني في الواقع . لكن ما يفصل بين المشاهد يظل في أغلب الأحيان مسكوتا عنه (٨ / ٨١) . وفي حالة فدوى نتدرج معها فعلا من الولادة حتى وقوع نكسة حزيران وسقوط نابلس تحت الاحتلال . ويرافق ذلك القص ، ضمير المتكلم دائماً . وهذا بآعتقادي يجعل حضور الكاتبة مركزيا داخل سيرتها . فالمسكوت عنه هنا مفهوم من خلال رؤيتها الموحدة الملخصة بالصراع السيزيفي . كما ان هناك عنصرا آخر يقلل من تقليدية السيرة ، هو استعانة فدوى — فضلا عن القص الاسترجاعي — بأسلوبين مجاورين هما :

١ — الرسائل

٢ — المذكرات

واذا كانت الغاية من الحوار في السيرة إضفاء الحيوية ، فالغاية من الرسائل غالبا إستعادة اللحظة المعيشة (٨ / ١٤٥) وهي تعبر عن نزوع توثيقي لدى راوي السيرة رغم أنها تقحم إقحاما . وذلك ما أحسنته الشاعرة وهي تكتب سيرتها التي ختمتها بهامش صغير ، تعتذر فيه للقارىء عن إيراد الرسائل فتقول : « لعل القارىء يغفر إيراد رسائل ابن عمي وهو في انكلترا .. فحين عدت الى رسائله أثناء كتابة المذكرات وجدتني أستعيد نشوة تطلعي آنذاك إلى زيارة تلك البلاد . وأطمع في أن يشاركني القارىء هذه النشوة . » ٦ / ٢٣٩

إن الرسائل تقطع سير القص واتجاهه السردي نحو القارئ ، لتحل وسيطا آخر محله وهو الكاتب نفسه . أي الذي بعث — أو بعثت إليه — الرسائل ورغم قيمة الرسائل الوثائقية ، تظل خارج سياق السرد السيري كمتن مروي . واعتذار الشاعرة يؤكد عجز كاتب السيرة أحيانا عن استعادة تفاصيل الحدث بالحرارة الشعورية التي أحسها خلال حدوثه ؛ مما جعله يلجأ الى أسلوب تثبيت نصوص مراسلاته . رغم ان بعض تفاصيل المراسلات عادية ، ويمكن غرضها سرديا . لكن ذلك يعد جزءاً من استعانات فن السيرة بما هو ممكن ، لاستكمال النص السيري ؛ وذلك يؤكد أيضاً

انفتاح هذا النص على أنواع كتابية غير محددة .

أما (المذكرات) فهي صفحات انتزعتها الشاعرة من مفكرة عامي ٦٦ –٦٧، تمثل استعانة ثانية، بكتابة ذات صلة مباشرة بزمن الأحداث . وهي تعفي الكاتبة من الإسترجاع والقص ، وتتركز مهمتها في انتقاء (صفحات) من تلك المفكرة ، لتحمل لنا أحداث عامين بارزين في حياتها . وإذا كانت الرسائل تبدو (أبعد) نوعيا عن مجال السيرة الذاتية ؛ فإن اليوميات الخاصة ذات صلة أوثق بالسيرة، لانها تدون أحداثا وتجارب منقضية ، لكنها قريبة إلى زمن كتابتها . فيما تكون استعادتها عند كتابة السيرة أبعد زمناً .

إن اليوميات تنشغل بتفاصيل اكثر دقة ، وربما اقل أهمية ، من كتابة السيرة . وهذا البون الزمني الفاصل بين الحدث وتدوينه ، فضلا عن تنسيق مفردات السيرة الذاتية بشكل كلي ، غير مجزأ ، كما هو الشأن في اليوميات ؛ يجعل المهتمين بفن السيرة يتحفظون على قيمة اليوميات في سيرة ذاتية شاملة (٨ / ١٦٠ وما بعدها ..)

لكن فدوى تستعين بكسر من يومياتها ؛ لها في سياق السرد السيري ؛ صلة بسواها من الأحداث . فبعض ما تحدثت عنه في سيرتها ؛ تعود اليه اليوميات مصادفة.

ومن المزايا الفنية الأخرى في سيرة فدوى طوقان ، خروجها في بعض المواضع على التسلسل الزمني المتصاعد الذي قلنا إنه من مزايا السيرة التقليدية . وهذا ما يحصل في حديثها عن مراسلاتها – المنقطعة بالقوة – مع علي محمود طه . وتذكرها بالتداعي طيور المنزل وعصافيره فيما تكون مع صديقها في لندن . وكذلك ذكرياتها الأدبية التي تقطع سير القص لتدونها . كحديثها عن نازك الملائكة ورباب الكاظمي وكمال ناصر ..

ولا يمكن إغفال المستوى اللغوي في السيرة . حيث تتبدى لنا فدوى طوقان ناثرة شاعرية الأسلوب ، لا يلهيها القص وأفعاله عن جمال الصياغة وانتقاء المفردات والتداعي الشعري .

لقد كانت رحلة فدوى مع هذا الجزء المدون من سيرتها الذاتية ، رحلة جرئية، يصح القول فيها انها من السير النادرة في أدبنا العربي ، لما فيها من بوح ، ودخول في

مناطق ، تبدو محرمة على الفرد في مجتمعاتنا ، والمرأة على وجه الخصوص .

لقد كانت دورانا حول الذات تؤكده طبيعة لفظة السيرة نفسها التي تتضمن الدوران والطواف جيئة وذهابا ، ، وإدارة الحديث ، والصلة بالكواكب السيارة (في وصف حركتها اللامنتهية) ٤ / ٢٠٦ وذلك كله مَنَحَ السيرة الذاتية لفدوى طوقان بعدا اخر لا يريه النص ظاهرا ، هو البعد السيزيفي الذي يحمل فيه الإنسان صخرته ، دون نهاية ، ولكن بأمل عذب ، يتيحه الصراع الذي يعطيه الأدب ، تشكلا راقيا ، نرى فيه أنفسنا ، ونحن ندور - أيضا - في رحلة الحياة التي كانت جبلية صعبة مفعمة بالمعاناة لأن وقودها وطاقتها ومادتها هو شباب الشاعرة وأحلامها وطموحها .

قائمة بمصادر الدراسة

١ – أسطورة سيزيف – ألبير كامو – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – دار الفكر – القاهرة – د . ت

٢ – إشكاليات المنهاج في الفكر العربي والعلوم الانسانية – مجموعة مؤلفين – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – ١٩٨٧ . مقالة (منهج السيرة في السوسيولوجيا) – المختار الهراس ص ص ٨٣ – ٩٩

٣ – أوجه السيرة – أندريه موروا – ترجمة ناجي الحديثي – كتاب الثقافة الأجنبية – بغداد – ١٩٨٧

٤ – تفسير الأحلام – سيجموند فرويد – ترجمة مصطفى صفوان – دار المعارف بمصر – د . ت

٥ – تكملة المعاجم العربية – رينهارت دوزي – نرجمة د. محمد سليم النعيمي – ج ٦ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٠

٦ – رحلة جبلية رحلة صعبة – سيرة ذاتية – فدوى طوقان – ط ٢ – دار الشروق – عمان – ١٩٨٥

٧ – السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي – د. عبدالله إبراهيم – رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة – بغداد – أيلول – ١٩٩١

٨ – السيرة الذاتية – جورج ماي – تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة – بيت الحكمة – قرطاج – تونس – ١٩٩٢

٩ – لسان العرب لآبن منظور – م ٢ – إعداد وتصنيف يوسف خياط – دار لسان العرب – بيروت – لبنان – د . ت

١٠ – المعجم الأدبي – جبور عبد النور – ط١ – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ١٩٧٩

١١ – معجم مصطلحات الأدب – مجدي وهبة – ط ٢ – مكتبة لبنان – بيروت – لبنان – ١٩٨٣

١٢ – نظرية الاستقبال – مقدمة نظرية – روبرت سي هول – ترجمة رعد عبد الجليل جواد – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٩٢

الولادة في الضريح
بستان عائشة للبياتي في قراءة ثانية

هذه قراءة ثانية لآخر دواوين الشاعر عبد الوهاب البياتي : (بستان عائشة) ١٩٨٩ الذي صدرت طبعته الثانية عام ١٩٩١ . (١)

وتمثل هذه القراءة استعادات إجرائية تستفيد من سابقتها (٢) كما تقترح رؤية التضاد الخفي بين الميثولوجي والرمزي : الأول في حضوره التراكمي المهيأ للازاحة بحضور الثاني : المنتمي لأبنية قصائد الديوان .

وإذا كان الميثولوجي عاماً وشائعا ، فإن الرمزي شخصي وخاص .وهكذا تتجسد – مضمونياً وبالاستعانات الأسطورية والخرافية والحكائية – ملامح عالم لا يتبلور إلا لينقضه الرمز المتبلور في قناع (عائشة) .

وهذا ما ستحاول قراءتنا الثانية استقصاءه متخذة من قصيدة الديوان الرئيسة ، التي اتخذ الديوان اسمها ، سبيلا محددا للتطبيق .

*** عائشة : الاسم والقناع**

أطلق البياتي اسم عائشة، موصوفة أو مضافة ،على عدد غير قليل من قصائد دواوينه السابقة .

لكنه ، يضعها عنوانا لديوانه الأخير ، بإضافة البستان اليها ، فضلا عن حضورها الرمزي في القصائد .

وتمثل هذه العودة إلى عائشة ، عودة إلى طفولة منسية ، رغم انها حاضرة ، في بؤر كثير من قصائد الشاعر السابقة .

إن ما يفعله البياتي هنا ، قريب من عملية تناص داخلي ، سنتوقف عندها لاحقا. ويهمنا في هذه الخطوة من دراستنا ، أن نشير إلى ظهور عائشة في شعره السابق .

ففي ديوانيه (الذي يأتي ولا يأتي) ١٩٦٦ و (الموت في الحياة) ١٩٦٨ كرس البياتي قناع عائشة ، باعتبار الأول (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور ..) والثاني (الوجه الآخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم) (٣) حيث نتعرف على عائشة في أحد هوامش (الموت ..) بكونها « صبية أحبها

الخيام في صباه حباً عظيماً ولكنها ماتت بالطاعون .. » (٤)

قبل ذلك ، عرفنا البياتي على عائشة خادمة أو جارية للخيام . أما حبيبته التي ماتت بالطاعون ،فهي ياسمين .هكذا قدم لنا البياتي روح التجدد والانبعاث في مسرحيته (محاكمة في نيسابور) ١٩٦٣ . فياسمين لم تمت، بل ظلت ،كما كانت قبل أن يقتلها الطاعون ، صبية في الثانية عشرة من عمرها .. تجلس في دكان أبيها ، وترى كل ما يجري في سوق الوراقين .(٥)

لكن البياتي بعد ثلاث سنوات، يركز قناع عائشة ،ويستثمر الطاقة الرمزية في شخصيتها ، لتغدو من بعد حبيبة الخيام .

لقد ظهرت (عائشة) في مشهد واحد من (محاكمة ..) باحثة عن الشاعر (الخيام) ليتنازل لها قبل موته عن صندوق الجواهر . أما ياسمين فقد كان الخيام ينتظرها منذ خمس وعشرين سنة عند النبع . ويبدو لي أن (الإطار التاريخي) الذي يقر البياتي بأنه نقله عن كتاب هارولد لام ،هو الذي أوقع في هذا الخطأ .

وقد تابعه في هذا الخطأ الأستاذ جليل كمال الدين ، حين كتب دراسة طويلة ، نشرت مع المسرحية .فيقول إن عائشة هي (جارية) الخيام ، ورغم تعلقها بسيدها ، يقرر الباحث أنها كانت منبهرة بالمال والحلي (٦)

عائشة الجديدة ، إذن ، ليست تلك الجارية التي تطارد الخيام، لتحصل على هبة منه قبل موته ، أو تنتظر فارساً مجهولا .. إلى جانب النافورة، مكتفية بمطاردة الفراشات . لقد ذهبت إلى الأبد – كما يقول الخيام في (محاكمة ..) – وخرجت علينا عائشة جديدة . هي عائشة (الذي يأتي ولا يأتي) والتي تبدو للشاعر بعد موتها، تذرع الحديقة مرة ، وتذرع الظلام أخرى مثل فراشة طليقة (٧)

وهكذا تعود في (الموت في الحياة) (٨) بصورة مشابهة . فهي تنبعث بعد الموت فراشة ، أو تعود في الشتاء صفصافة على الفرات أو (ناعورة) في إحدى القصائد .

إن خطأ المرجع – ربما – قد وهبنا صورة لوعي أولي بهذا القناع المهم . فما

جرى في (محاكمة ..) يؤرخ لبداية القناع ونشأته وتوظيفه رمزيا ، متحولا عن ياسمين التي تختفي ، لترث عائشة الجارية صفاتها كلها .

فياسمين في مسرحية (محاكمة ..) :

- ماتت بالطاعون

- رغم ذلك ظلت صبية (لم تمت)

- ينتظرها الشاعر عند النبع خمسا وعشرين سنة

أما عائشة في (الذي يأتي ..) والدواوين التالية :

- فتموت بالطاعون أيضاً

- لكنها لا تموت إلى الأبد

- تنتظر الفارس عند ماء الفرات

وبهذا اتحدت في عائشة مزايا الرموز السابقة عليها ،كياسمين والتالية لها، مثل لارا وخزامى وهند وكاترين وعشتار وشهرزاد ..

بل ستغدو المدن أيضا - وهي تعود الى الحياة بعد انبعاثها - شبيهة بعائشة.كما نرى في صورة بغداد التي يعطيها الشاعر أبعادا أنثوية دائمة الفتوة :

شمسا تتوهج

نبعاً يتجدد

ناراً أزلية

رؤيا كونية (٩)

وكذلك نرى البصرة والمدن الاخر التي قامت من رماد حرائقها .. فلماذا عائشة دون سواها ؟ ربّما وجد البياتي في اسم (عائشة) ما يرمز الى فعل العيش ،اي البقاء الدائم . وهو أمر يتعلق بستراتيجيات الاسم ، انتبه اليه محيي الدين صبحي في دراسته للرؤيا في شعر البياتي (١٠) . فالعيش ، في الدلالة العربية للفظ : ضد الموت

.فليس المهم عند البياتي الاستمرار في العيش بل التجدد . وهو ما كان يريده الشاعر من توظيف (عائشة) قناعا ورمزاً وذلك يبرر أحيانا ما يلصقه بها من مزايا وسمات ذكرية . فجعلها تشق بطن الحوت (مثل يونس) – أو تفتح التابوت (مثل العازر).

وربما كان (عائشة) اسما محضا . يدفع به الشاعر (الالتباس) كما يقول ؛ مدليا باحتمال ممكن في هذه الحالة . وهو استبدال اسمها ب (خزامى) أو (لارا).

*** بستان عائشة : بين الرمز والميثولوجيا**

في كتاب طريف يتحاور البياتي ومحيي الدين صبحي (١١) فيكتب كل منهما موضوعا مستقلا جواباً عن سؤال واحد ؛ نجد الشاعر يتحدث عن المتنبي قائلا :

« المتنبي يمثل الوالادة في الضريح . أمة تموت لكنها تبدع . أمة تحتضر لكنها تلد. فهذه الصورة التي تكررت في ديوان (الموت في الحياة) هي من وحي المتنبي وعصره . »

ولعل اختياري (الوالادة في الضريح) عنوانا لقراءتي الثانية لبستان عائشة ؛ يمثل توقا لتلخيص ما تعنيه عائشة شعريا على مستوى الرمز والقناع فهي تولد بعد الموت ، في الزمان والمكان .

فإذا كان الضريح مكانا لا ينفك عن زمنه أو ينفصم ؛ فإن الولادة ذات زمن معاكس تماما . فهي ابتداء، بينما يكون القبر – المكان والزمان – انتهاء . ووفق هذه الجدلية يشتغل رمز عائشة في شعر البياتي . إنها تعطي الأشياء مزايا ديناميكية أولا؛ ذات حركة واضحة ؛ لتنقلها بحدة ، من حالة الموت الساكنة الى حالة الانبعاث الحركية .

ثم ينتقل البياتي ، عبر عائشة، إلى فهم قوانين الجدل العام . فالموت والحياة إذ يجتمعان في عائشة فهما لا يتعايشان أو يستمران بتسلسل سلمي رتيب . إنما هما يتنازعان ويشتبكان . وهذا هو جوهر ما في عائشة من طاقة مضادة لنفسها : كتضاد القبر والرحم ،أو الموت والولادة .

هي إذن ولادة دائمة، ولكن في ضريح مهيأ لميت .. أو تابوت أو ظلمة يمثلها

بطن الحوت. أو الغرف السرية ؛أو السجون أو التوقفات التاريخية المعّبر عنها بالنكسات والهزائم .

يؤكد البياتي في الحديث عن تجربته الشعرية ، على ما عرف عن العراقيين القدامى في أدبهم من أفكار حول العودة إلى الحياة أو البعث بخلود الروح وهو ما يسميه البياتي (البعث في الحياة) (١٢) مقابل إيمان المصريين القدامي بالبعث في العالم الآخر . وهذا الاعتقاد بالعودة الى الظهور أو البعث (في الحياة) يجعل أفكارهم – في رأي البياتي – تتركز بوجود جنة قائمة على الأرض ، أو فردوس إلهي في الحياة، رغم ملاحظته ان هذه الجنة كانت (وقفاً) على الآلهة، ولامكان فيها للانسان الفاني (١٣) كما استهوته فكرتهم عن الزمن .

فالعراقيون القدامى يرون أن النهائي واللانهائي متحدان عبر الزمن . فهناك إذن حياة واحدة يلتقى فيها .. ما يموت وما لايموت « وأحياء هذا العالم . أي آلهته – قد يموتون أو يغيبيون لكنهم لا يلبثون أن يعودوا .. » (١٤)

أما البشر الفانون فقد تمردوا على العالم السفلي بالرقى والتعاويذ والصلوات والسحر .. وهكذا أراد البياتي أن يتحد الفاني بالخالد ، والبشر بالآلهة، والموت بالحياة فجاءت هذه المعاني كلها متحدة عبر (عائشة) التي تمثل – كالمتنبي – ولادة آخرى للانسان في الضريح المهدّمُ سواء بسبب هزائمه أو أقداره المحتمة . وهي تمثل كذلك موتا للأسطورة ومولدا للرمز في آن واحد .

وهكذا سنقرأ عائشة الأسم والرمز والمعتقد ، والتي تتحد عبرها المخلوقات الحية في الوجود ، فتعود نافورة أو صفصافة بعد أن « ولدت طفلة في (ملائكة وشياطين) ترعى اليهم في جبل التوباد.. بقناع قابل كل صورة ..» (١٥)

لقد اكتسبت عائشة هنا بعدين سرمديين هما : الزمان والمكان :

عائشة ليس لها مكان

فهي مع الزمان ، في الزمان

ضائعة كالريح ، في العراء

ونجمة الصباح في المساء

أي أنها تأفل منتظرة صباحا جديدا . أفو لها أو غيابها شرط لطلوعها ،حية مرة أخرى (دون مكان) يضمها الأفق (العراء) المكان الوحيد لولادتها وموتها ،ثم انبعاثها .

لكن (بستان عائشة) يقترح مكانا جديدا للعثور على (عائشة) التي تغيب في احدى دوراتها الكثيرة : دورات الانبعاث في الحياة : متجددة ، لا مستمرة في حياة رتيبة .. فلماذا البستان وليس سواه مكاناً ؟

* * *

تعطينا المعتقدات صورة متخيلة لبساتين العالم الآخر : هي بساتين النعيم التي تسمى (الجنان) حيث الأشجار التي لا تذبل أو تشيخ . وفيها يمرح الشهداء والصالحون شبانا يافعين بعثوا الى الحياة لينعموا بخيرات هذه الجنان الخالدة . فكأنهم –والطبيعة – واحد في التجدد .. فالعيون في الجنان لا تنفد، وكذلك الفاكهة والفصول أيضاً : لا يخالط جوها هر أو برد ..

هذه الصورة تترسب في مخيلة البياتي الذي يكرس الديوان الأخير لهذا البستان ، رغم ان البحث عن (حدود) البستان في شعره السابق ، ومسرحيته (محاكمة ..) تعطي قراءتنا جدوى على مستوى التناص الداخلي ، بمعنى الدراسة النصية لمجمل شعره ، لرؤية التفاعل والتمثل والتحويل والمحاكاة لأشكال متناثرة متنوعة من البستان الذي يبدو لنا (منهوبا) مرة في (سفر الفقر والثورة) ويخبىء كنزا مدفونا خبأّ ه السندباد ..

أما عائشة فيشير البياتي إلى بستانها بوضوح في ديوانه (الموت في الحياة) . حيث تعود مع الشتاء للبستان . وفي (قصائد حب على بوابات العالم السبع) يقف مجنون عائشة في طقس ملفق ، بمعنى أنه متعدد المراجع : البداوة والطقوس العراقية القديمة ..) ليعقر ناقته في بوابة البستان الذي كان وهما قابعا خلف الأسوار .. كما تطالعنا قصيدة مهمة في هذا الديوان هي (ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى .) لتؤكد تجددها عبر الزمان

والمكان معا .

أحيانا تبدو بعض تفصيلات البستان أرضية ، توحي بأنه دنيوي : يقع في قصر سلطان أو حاكم . لكن هذه التفاصيل (المتسللة من فكرة : الجنة على الأرض) سرعان ما تقصى لصالح بستان آخر ذي مزايا نعيمية خالدة ، تتفق مع انبعاث عائشة، وتجدد شبابها المستمر .

في (مملكة السنبلة) الصادر عام ٧٩ نقرأ ما يعيد البستان الى طفولة عائشة :

ينهش صدري ، وأنا أسمع عائشة

تبكي في بستان طفولتها

.. وأراها شاحبة تقفز من فوق السور إلى البستان

ببنفسج عينيها تختبىء امرأة وحريق ودخان

في هذا البستان لا تدركها الشيخوخة وتتماهي مع اشجاره لتغدو أحيانا وردا أو نبتا أو شجرا ..

وكما تعود عائشة إلى طفولتها (الزمنية) في البستان (المكان) فإن البياتي يعيد دورة شعره وعمره معا . وهذا ما تؤكده وقائع خارج – نصية منها أن الديوان هو الأخير في سلسلة اصداراته (حتى الساعة) كما ان الاهداء يخدمنا هنا كبنية وموّجه قراءة أولي. إذ يقول الشاعر في الاهداء مخاطبا زوجته :

« لم أعرف سوى حبك على هذه الارض

فحبيني من جديد

فبحبك يكبر الطفل الشاعر الذي هو أنا »

وانني لأجد أحد مفاتيح لغز البستان في هذه العبارة الاستهلالية، وبالاحتكام إلى موقعها في تصدر الديوان .

فالشاعر لم يكتف بالاشارة الى الطفل / الشاعر، بل خصه بالضمير (أنا) فكأنه يريد أن يمركز بذلك عودته إلى الطفولة مع الشعر . وهذا لا يتم لدى البياتي

عبر مفارقة الحياة التي يحياها الاخرون حسب ، بل بالانسلال إلى حياة اخرى تمثلها الطفولة .. أو الجنة الأرضية .

في مواجهة النص / البؤرة

عند هذه الخطوة من القراءة سأقف عند قصيدة الديوان المركزية، أو مركز التمام بؤرته المولّدة : أعني قصيدة (بستان عائشة) التي أخذ الديوان اسمها عنوانا له. كما تركز من خلالها بحث الشاعر نفسه عن وهم الخلود ،عبر التجدد والانبعاث ووحدة الزمن وإطلاقية المكان أو فضائيته ..

وسنعاين النص أولا في متنه المنشور :

بستان عائشة

بستان عائشة على « الخابور »
كان مدينة مسحورة
عرب الشمال
بتطلعون الى قاع حصونها
ويواصلون البحث عن ابوابها
ويقدمون ضحية للنهر في فصل الربيع
لعل ابواب المدينة
تستجيب لهم
فتفتح / كلما داروا
اختفى البستان
واختفت الحصون
فإذا خبا نجم الصباح
عادوا إلى « حلب » لينتظروا
ويبكوا ألف عام
فلعلهم في رحلة أخرى الى « الخابور »

يفتتحونها

ولعلهم لا يفلحون

فالموت عراف المدينة

هادم اللذات

يعرف وحده

أين اختفى بستان عائشة

وفي أي العصور .

٢ - ١٢ - ١٩٨٧

٢ - ١ - ١٩٨٨

فضيلة هذا النص ، عدا سيادته النصية في الديوان ، تكمن في مركزية فكرته حيث استطاع البياتي أن يلخص في أبياته الإثنين والعشرين فكرته حول الخلود ، والانبعاث في الحياة ، وإطلاقية الزمان والمكان .

ويمكن لقراءتنا أن تستذكر موقع البستان في الميثولوجيا ،كما أشرنا آنفا ؛ وتستعيد دلالات (عائشة) رمزا وقناعا في شعر البياتي ، ثم تستند إلى ستراتيجيات نصية ماثلة قوامها موقع هذا النص بين قصائد الديوان ،واتخاذ اسمه (اي عنوانه) اسما (عنوانا) للديوان كله . إن في ذلك دلالة ، لها في القراءة حسابا خاصا ، رغم اننا نعتقد جازفين أنها ذات دلالة مماثلة في عملية الكتابة ، شعوريا أو لا شعوريا .

فالتسميات ليست اتفاقية أو اعتباطية . وإذا حصل ذلك أحيانا لدى شاعر ما ، فإن القراءة تتوجه بالتسمية ، مستذكرة خبرتها بالنوع الذي تحيل اليه التسمية ، وتحدد مسار القراءة بآتجاهه .

يكون البحث عن مكان اختفاء بستان عائشة وزمانه هو المركز والمولّد الفكري والشعري في آخر تجارب الشاعر المنشورة .

والبياتي يساعد قارئه ، قبل أن يرميه في لجج الرمز؛ واحتمالات الزمان والمكان

ومتاهات الميثولوجيا ، بأن يرسل اليه جملة خبرية، تضيء المكان الذي ضم بستان عائشة (على الخابور) ..

لكنه في البيت الثاني يرسل ما يشوش ذلك بدخوله الميثولوجي : (كان مدينة مسحورة) فهي إذن غير قابلة للتعيين الجغرافي أو التحديد . أنقول إنها مدينة شعرية إذن ، بعيدة بُعد الطفولة ذاتها ؟؟ وإذا كانت كذلك ، فهل يستطيع البشر تعيين مكانها؟

لقد رواغت عرب الشمال ، فآختفت كلما داروا حولها ، واختفى البستان بأختفائها . فعادوا خائبين . بينما ظل الموت وحده يعرف سرها ، وسر البستان بالضرورة .

إن البستان – المدينة المسحورة – إذ يستعصي على البشر، وطقوسهم النذرية ورجائهم المتكرر (في رحلة اخرى) ، يوغل في جغرافيا خاصة تخفي اكثر مما تُظهر.. جغرافيا مسحورة أيضا كالمدينة ..

لقد اختلطت عناصر ميثولوجية كثيرة في تكوين لغز هذه المدينة التي هي ماضي البستان ؛ وحاضره ؛ وطريق المتاهة المؤدية إليه .

ونستطيع أن نصف اجتماع هذه العناصر المختلفة ، ذات المراجع المتباينة تاريخا وبيئة ، بأنه اجتماع سحري يليق بمدينة البستان هذه .فالمدينة المسحورة – إذا مارسنا لعبة البحث عن سلالات المراجع – هي مدينة أسطورية مجتلبة من ألف ليلة وليلة؛ والحس الشعبي الخرافي .. وعرب الشمال المتطلعون الباحثون عنها ، هم العرب الأوائل الذين يرحلون صيفا وشتاءا كل عام ، كما في القران الكريم .

وتقديم الضحية للنهر في الربيع ؛ هو طقس مصري قديم ؛ واحتفاء البستان وحصون المدينة كلما دار حولها عرب الشمال ؛ مستعار من جنة إرم التي لا تنكشف إلا مرة في الحياة ثم تختفي .. ونجم الصباح الذي يخبو؛ فتعود قافلة الباحثين الى حلب؛ إشارة الى النجم الذي تبعه المجوس إذ سمعوا بظهور المسيح .(٢٢)

وهناك الاستعارة الأخيرة من ألف ليلة وليلة أيضا التي يرد فيها ذكر الموت في

خيام كل حكاية شهرزادية مقرونا بأوصافه : « هازم اللذات ومفرّق الجماعات » (٢٣)وقد أصبحت هنا (هادم اللذات) فالهدم جدير بالمدينة المسحورة التي يهددها ويلاحقها كعراف يقرأ مصيرها .. ويمكن ان نعيد صورة العراف الى الميثولوجيات اليونانية التي يتنبأ فيها عراف أعمى بمصائر أبطال الدراما .فنياً يمكن تقسيم النص الى ثلاثة مقاطع أو ثلاث جمل شعرية كبرى كالاتي :

١ – بستان عائشة على الخابور ، كان مدينة مسحورة .. (إلى) .. وآختفت الحصون

٢ – فإذا خبا نجم الصباح ، عادوا (إلى) .. لا يفلحون

٣ – فالموت ..... يعرف وحده (إلى نهاية النص)

وإذا كانت الجملتان (١ و ٢) متسلسلتين على مستوى البحث عن لغز المدينة والبستان (المعادل هنا للجنة الضائعة أو الطافية ..) فإن المقطع الأخير ، رغم ما يحمل من يقينية (الموت وحده ..) ، يلقي جواب اللغز في احتمالية الزمان والمكان. بل يعيد الى الموت نفسه (ووحده) دورة جديدة من دورات التجدد والشباب التي تحياها (عائشة) .. فالموت (الموصوف بقوة بانه عراف وهادم ..) يتقدم ليصبح فاعلا دلاليا للفعل (يعرف) بل هو يقوم بفعلين هما : الهدم والعرافة . فهو لن يدل على مكان البستان الذي يعرفه لأنه موكل بهدمه ، بينما يستمر في الحياة على مستوى الرمز .

عند هذه النقطة يشتد صراع الميثولوجي والرمزي . حيث يظهر جليا موقف الموت الميثولوجي والانبعاث الرمزي : الأول مدفن للبستان والثاني مَولدٌ له ..

وبين المدفن الميثولوجي والمولد الرمزي ، يتارجح البستان ضائعا في الزمان والمكان .

لقد نجح البياتي في رسم هذه الاحتمالية ليجعل قارئه ينتظر مثله ، انبعاث عائشة في جنتها المراوغة والملاحقة بالموت .

والاحتمالية قائمة في استخدام (لعل) مرتين وهي أداة رجاء :

فلعلهم .. يفتتحونها

.. ولعلهم .. لا يفلحون

لكنه يسلب احتمالية قدرة البشر على حل اللغز، أيَّ فعل أو جدوى ، ملقياً إلى جملة النص الثالثة ، مهمة المركز البؤري داخل النص نفسه .

فالموت يهيمن على المشهد كله .. ويلخص إطلاقية الزمان والمكان .

* فالموت (عراف المدينة ، هادم اللذات) يعرف (وحده) < أين اختفى بستان عائشة / وفي أي العصور

وذلك يعني على مستوى الصوغ الدلالي أنه :

* الفاعل ـــ موصوفا مرتين ـــ الفعل ـــ توكيد للفاعل ـــ < مكان اختفاء البستان / زمان اختفاء البستان

وإذا كان اتجاه قراءة النص تركزت اخيرا بالمقترب اللساني ، فذلك لأن طبيعته الشعرية (أي انتظام قوانينه ومهيمناته) تقترح ذلك هذا سر اخر من أسرار قصيدة البياتي التي تبدو أرضية (ضد فضائية) في استخدام المفردة وتكوين قاموسها النصي، لكنها منضبطة (٢٤) في تدرج منطقي مقصود؛ لا تضعفه التداعيات ؛ واتفاقات التقفية ومجانية الوصف أحيانا .

سر آخر لا يقل رهبة وإغراء عن سر بستان عائشة الذي يختفي عبر دورات حياته المتكررة في الأزل الزماني والمكاني .

هوامش وإشارات

(١) (بستان عائشة) آخر دواوين الشاعر عبد الوهاب البياتي – صدرت طبعته الأولى عن دار الشروق – القاهرة / بيروت عام ١٩٨٩ . وصدرت طبعته الثانية – التي تحيل إليها هذه القراءة – عن دار الكرمل في عمان – الاردن – عام ١٩٩١

(٢) مقالتي الأولى الصادرة لمناسبة طبعة الديوان الأولى بعنوان (نداءات الطفولة المضيّعة) – جريدة الجمهورية – بغداد – الخميس ١٨ / ٥ / ١٩٨٩

(٣) يراجع الديوانان في المجلد الثاني من (ديوان عبد الوهاب البياتي) – دار العودة – بيروت – ط ٤ – ١٩٩٠ . ص ص ٦١ و ١٣٥

(٤) حذف البياتي هوامش ديوانه (الموت في الحياة) من الطبعة الأخيرة لديوانه الكامل – لذا نحيل بخصوص هذا الهامش إلى الطبعةالأولى للديوان الكامل – ١٩٧٢ – دار العودة – بيروت – ص ٤١٦

(٥) عبد الوهاب البياتي – محاكمة في نيسابور– مسرحية – مطابع دار الصحافة – بيروت – ١٩٦٣ – ص ١٣

(٦) جليل كمال الدين – عمر الخيام .. ومحكمة الزمن والبياتي . دراسة منشورة في آخر صفحات مسرحية (محاكمة في نيسابور) – ص ص ٩٦ و ٩٩

(٧) ديوان عبد الوهاب البياتي – المجلد الثاني – ص ٧٣ قصيدة (الذي يأتي ولا يأتي) وص ٧١ (الموتى لا ينامون)

(٨) نفسه – ص ١٤٩ (الموت في الحب) وص ١٣٥ (مرثية إلى عائشة)

(٩) عبد الوهاب البياتي . بستان عائشة – ص ٣٩

(١٠) محيي الدين صبحي – الرؤيا في شعر البياتي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٨ص ١٩٤ – الهامش.

(١١) عبد الوهاب البياتي ومحيي الدين صبحي – البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا – حوار ذاتي عبر الآخر – دار الطليعة – بيروت – ١٩٩٠ – ص ٩٠

(١٢) عبد الوهاب البياتي – تجربتي الشعرية – منشورات نزار قباني – بيروت – ١٩٦٨ ص ٥١

(١٣) نفسه – ص ٥٤ و ١٤) نفسه – ص ٥٢ و ١٥) نفسه – ص ٩٣

(١٦) ديوان عبد الوهاب البياتي – قصيدتان إلى ولدي علي – ص ٢١

(١٧) نفسه – م ٢ – ص ٢٧١ – ونلاحظ أن في ظهورها الآشوري تجسيدا لفكرة انبعاث (عائشة) في كل زمان ومكان .

(١٨) نفسه – م ٢ – ص ٤٥٣

(١٩) بستان عائشة – ص ٥

(٢٠) نفسه – ص ٤٣

(٢١) يشير البياتي في مقطع من (مراثي لوركا) في ديوانه (الموت في الحياة) إلى « مدينة مسحورة / قامت على نهر من الفضة والليمون / لا يولد الانسان في أبوابها الألف ولا يموت » وإذ يصبح عند أبوابها يعقد أجفانه النعاس وتغرق المدينة المسحورة . ديوان البياتي – م ٢ – ص ١٥٢. وهذه المدينة المسحورة شبيهة تماما بمدينة البستان في النص إذ تقوم على نهر (الخابور) بأبوابها وأسوارها .. وتختفي كلما أدركها البصر .. والأبواب الألف هنا تذكرنا بالاعوام الألف التي يذكرها في (بستان عائشة) . وهي تشبه مدينة النحاس في (الف ليلة وليلة) التي لا يعرف القوم لها بابا ولا يجدون إليها سبيلا وحين يدخلونها يجدون فيها أمورا غريبة تذكرها (حكاية مدينة النحاس) في الليلة (٥٦٨) وما بعدها –

ص ١٦٠ / – المجلد الثالث – طبعة بيروت – د . ت .

(٢٢) العهد الجديد – الإصحاح الثاني « فلما سمعوا من الملك ذهبوا ، وإذا النجم الذي رأوه في المشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق، حيث كان الصبي . فلما رأوا النجم فرحوا فرحا عظيما جدا .. »

(٢٣) تنتهي أغلب حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة بالاشارة الى عيش رغيد يستمر حتى يأتي « هارم اللذات ومفرق الجماعات » تنظر مثلا خاتمة – حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم » في الليلة ٦٠٨ وكذلك الليلة ٦٨٦ والليلة ٢٨٥ وغيرها كثير .

ونلاحظ أن (هازم اللذات) في (الف ليلة وليلة) أصبح (في بستان عائشة) (هادم اللذات) مناسبة لنهاية المدينة المسحورة بالهدم .

(٢٤) يمكننا التمثيل لهذا الضبط اللغوي بتوزيع صفات الفاعل الدلالي (عراف وهازم) والتوكيد بالحال (وحده) ثم استيعاب السؤال للوجهتين الزمانية والمكانية للبستان – المدينة (أين اختفي – وفي أي العصور) .

ولغرض تلازم المقطعين (١ – ٢) ينهي البياتي كلا منهما بقافية نونية (الحصون لا يفلحون) بينما تشذ قافية المقطع الأخير، لأنها تمثل خاتمة احتمالية لاصلة لها بالمقطعين .

(٢٥) حول أحقية البياتي برمز (عائشة) وتوظيفه الشعري ، استوقفتنا ملاحظة الدكتور علي جعفر العلاق في كتابة (في حداثة النص الشعري – دراسات نقدية) بغداد – دار الشؤون – ١٩٩٠ – حيث « يرى أن أدونيس أسبق من البياتي في استخدام هذا الرمز »ص ٧٢ ويستدرك مؤكداً أن أدونيس لم يسع إلى تنمية هذا الرمز في اعمال أخرى .. وأرى أن ذلك الحكم غير دقيق ، لأن الاشارة إلى عائشة وردت في مسرحية البياتي (محاكمة في نيسابور) المنشورة عام ١٩٦٤ . وفي قصائد من ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) المنشور عام ٦٦ والمكتوبة قصائده قبل هذا التاريخ طبعا . بينما يؤرخ أدونيس هذه القصيدة وسواها من القصائد المعنونة (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور في ديوان (المسرح والمرايا) بعامي ١٩٦٥–١٩٧٥– علماً بأن أدونيس حذف عنوان هذه القصيدة (مرآة لعائشة) وجعلها مقطعاً ثالثاً في قصيدة بعنوان (بيروت) – تراجع الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس : ط٤– دار العودة – بيروت٩٨٥– ص ٧٣.

الذكرى تلاعب النسيان
عن محمود البريكان في عوالمه المتداخلة

تقوم هذه الدراسة النقدية لشعر محمود البريكان على مسودات ديوان صغير، مخطوط ، يضم قصائد الشاعر التي كتبها بين عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧٢ ، واضعا للقصائد عنوانا موحدا هو (عوالم متداخلة) ، قاطعا به مرحلة الصمت التي توقفنا فيها – نحن متلقي شعره – عند صورة (حارس الفنار) قناعا للرائي المنتظر، وهو يراقب الأفول القادم . لكنه مراقَب ومستهدَف في آن واحد . أراد أن يعتصم بعزلته ليرى ، تاركا للرياح (السيادة على الفراغ) (١) بينما يتلهى هو بإعداد المائدة وتهيئة الكؤوس متسائلا :

.. متى يجيء

الزائر المجهول ؟

ولا يمكن أن تخطيء العين هذا الزائر (الآتي) الذي (يجيء بلاخطى) ويدق على الباب ليدخل (في برود) .

إنه (الغامض الموعود) الذي يناجيه الشاعر بغنائية حادة، تشف عنها الصفات الكثيرة ، الزائدة أحيانا أو المسوقة بهاجس التأكيد الذي يعكس الخوف من عدم الفهم أو التشخيص .

ومن فناره يراقب الحارس حركة العالم . وهذا تلخيص فذ لموقف الشاعر، وهو يطلق كائناته الشعرية في بحر غامض ، ويراقب حياتها المحفوفة بالخطر ، مكتفيا بعزلته ، نادما على أنه أسلم مولوداته لهذا المصير المجهول . فراح يعاقب ذاته بتذكيرها بمصيرها.

أما نحن – متلقي قصائده – فكنا نبرر العزلة ، ونعتذر ، ونحيط ، ما يصلنا هاربا من عزلة الفنار ، وعيني حارسه ، بأبوه مضاعفة : أبوة لا توهب لإبن بل ليتيم انفصل عنه والده ، وتنازل عن تسميته لحظة ميلاده . بل صار ذلك جزءاً من (خارج) القصائد الذي يعترض كل داخل : داخلها الذي هو محتواها وأبنيتها المتحققة المنجزة . وتنضاف – بذلك – إلى عزلة حارس الفنار وانتظاره ، حقيقة أن كل عودة إلى شعر البريكان لم تكن إلا أشبه بوقفه تذكارية واسترجاع لشعر ، كفَّ عن أداء الفاعلية بطارىء الصمت الذي يلي النصوص .

لقد كان ما نقوم به ، قريبا من قراءة تلصص ، وضربا من الاعتداء على عزلة الفنار وصمت النصوص ، بآقتحام عالمها وإخراجها من القوسين اللذين أطرها بهما الشاعر : أعني الذكرى من قبل ، والصمت من بعد . وتلك احدى معضلات قراءة البريكان في مرحلة (حارس الفنار) الممتدة بين عامي ٥٨ و ٦٩ . تلك القراءة المحفوفة بماضي النصوص ، والمؤدية إلى الصمت الذي يتبلع أية قراءة شاملة تحاول الاحتفاء بلحظة ميلاد ثانية للقصائد ، وتلم النثار الذي لم تتهيأ له لحظة كينونة واحدة أو مشتركة.

وبهذا ظلت قصائد مرحلة (حارس الفنار) شحيحة عدداً وظهورا ؛ وتحققا نصيا ؛ إشارة الى صمت (ذهبي) (٢) لا تدرك فضيلته من طرف القارىء . لانه يؤجج فيه شهية التأويل ، وقوعا داخل ذكرى قصائده ، وخارج صمتها . ولكن ذلك البياض الماثل لا يحرر القصائد من ماضيها؛ ولا يفصح عن مستقبلها .

لقد أصبح جزءا من كينونتها وآسمها ،وشكلها. أي انه جزء من فاعليتها النصية وطاقتها . جزء من شعرها ودرجة من درجات تحققها الممكن الذي آلت اليه مضطرة لأن ليس لها خيار سواه . ولأن ليس للشاعر من سلطة الاسم والوصف إلا بآمتلاكها ، وحبسها ، وقطعها عن ماضيها ، ومجهول أيامها القادمة .

لهذا تغدو مهمة (إنطاق) نصوص البريكان المجمَّدة بالصمت، والمحاصرة بالذكرى ، عسيرة حقا ، تعرقل مهمة أية إنابة عن الشاعر بالتبني والتعليق والاختيار، فضلا عن النقد والدرس . إن اختيار المتاح من تلك النصوص وجمعه ليس إلا إسكانا مؤقتا لهذه النتف الشحيحة الآوية إلى الكتاب بديلا عن بيتها ، والملتقَطَة من ضياعها وتشردها . إن الإطار الذي يضم القصائد المختارة يظل إطار مأوى أو ملجأ مؤقت ، نراها تنازع حدوده من أجل الفرار والإفلات منه . وهي لا تعبأ بأية حفاوة ، ولا تريد منا إلا إعادتها إلى صمتها الذي كيفها الشاعر عليه فتعايشت معه . بل هي لا تستطيع الحياة (بالفعل) خارجه .بمعنى أنها لن تقرأ دون هذا التشرد ، محققة لكاتبها أقصى درجات الحضور ، من حيث أوهمنا بتواضعه ، وتخليه المنعزل ، بغياب واستنكاف عن العائدية أو التملك . لكن هيمنة الشاعر على مركز قصائده يخرق حاله الغياب

الشائعة والتخلي المترفع والانسحاب إلى الصمت . وذلك يحرج أية قراءة نقدية لاحقة أو فاعلية نصية تتخذ المختارات(٣) أو سواها مظاهر لعملها . فماذا يمكن أن ينوب عن هذا العدم الذي ألقى إليه الشاعر – وفيه – قصائده ؛ وارتضى لها صمتها المراقب من ذرى الفنار ؟

* * *

بديلا عن ذلك ، تلتم هذه القصائد الثماني عشرة المؤرخة بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٩٢ في جو مشترك ، أفصح عنه العنوان المشترك. وهو أول اسم يهبه البريكان لمولود شعري شرعي .

هذا العنوان هو (عوالم متداخلة)(٤) وفيه ما يوحي بالتعدد ضمن الوحدة . أو أنه اقتراح لرؤية الوحدة ضمن التعدد . فالعوالم – بالجمع – رغم تفتتها وتعددها ، مدعوة إلى وحدة تمنحها إياها صفة التداخل . ففي التداخل تفقد العوالم استقلالها وتعددها . وتغدو صورة لسواها . لأنها رضيت بالتداخل معها . فهي تحمل سماتها وتشي بما تكتسب من التداخل والتمدد إلى عوالم أخرى ،

يهيئنا العنوان إذن ، لرؤية المتعدد (العوالم) وقد تحدد أو تقلص بالتداخل . فهو إنما يتمدد ليتركز أو يُختصر . وهذه ميزة أساسية في شعر البريكان . انه يتمدد من بؤرة واحدة؛ تنبني عليها القصيدة ، أو يكسوها الشعر لتغدو قصيدة .

ما يميز مرحلة (عوالم متداخلة) إذن ، هو وحدة الرؤية؛ وتمظهرها في بؤر ومولّدات متعددة ؛ تتصل ببعضها شعريا؛ لتعود ملتمة في وجودها المتداخل ؛ كما أراد لها الشاعر . فكأنه يطلقها سربا من مخلوقات يكمل بعضها . بعضا بل لا تكتمل إلا ببعضها . فهي تُقرأ مجتمعة وتؤدي دلاليا وبنائيا وإيقاعيا إلى بعضها .

إن أبرز ما يتقدم من بؤر شعرية في هذه المجموعة هو حوار الذكرى والنسيان . فهنا يأتي كل شيء من منطقة بعيدة منسية ، نتعرف عليها كما نستدل على مكان أثري بعيد . ووصف المكان بأنه أثري ، مقصود هنا تماما . لأنه يتعين بالزمان أيضا . فالأثر بعيد عنا في ذلك المنقضي من زمنه ؛ وفي ما تغير من هيئته المكانية أيضا .

وهكذا نتعرف على عوالم البريكان هذه . إنها تتغلب على النسيان بالذكرى . لكن الذكرى لا تكتسح النسيان وتمحوه ،فتعيدنا الى صحو نرى فيه كل شيء ؛ بل تظل الذكرى صحوا مؤقتا تتخلله غيبوبة النسيان . فيكون بينهما لعب متبادل .

من هنا اخترت (الذكرى تلاعب النسيان) عنوانا لقراءتي النقدية هذه لقصائد مرحلة (عوالم متداخلة) . وهي عبارة ترد في بيت من أبيات القصيدة الأولى (قداس لروح شاعر على حافة العالم) مؤرخة في عام ١٩٧٠ :

عند خطوط الحدود

تسفر عن طلّسمها الأحزان

وتلعب الذكرى مع النسيان

وذلك يتيح اندماج الأزمنة ؛ واتحاد الأحلام بالممكنات ؛ وتقابل الأموات والاحياء ؛ والبدء والنهاية .

إن لقاء الذكرى بالنسيان مسرح لبدء الحياة ونهاية الانسان . بل سيموت الانسان في غيبوبة الذكرى . فكأن الذكرى تبادل النسيان موقعه . فيغدو صحوة، فيما تغدو هي غيبوبة .

ومن هذا التداخل المريع تنخلق عوالم البريكان الجديدة . وهكذا تنشأ من ركام الأسطورة ومكانها الأثري (البعيد في الزمان والمكان) والقادم إلينا من عصور سحيقة في الغياب ؛ غامضة سرية ؛ مشوشة ؛ غير مؤكدة .

وذلك هو قدر الإنسان الذي تتلقفه القصائد ، وتعبر عنه في جزئياتها .إنه قدر غير عادل ، لكنّه الحقيقة الوحيدة الأكيدة . بين المخلوقات جميعا ؛ يموت الانسان في داخله . بينما تؤدي المخلوقات الحية الأخرى طقوس موتها في الخارج :

تحتضر الطيور في الأوكار

تنطرح الوحوش في الكهوف

تنكفىء الثعالب الشمطاء في الأوجار

تنجذب الأفيال

إلى مكان صامت في آخر الغابه

مزدحم بالعاج والهياكل

حيث تموت موتها

ووحده يموت في داخله الإنسان

في العالم الباطن

في مركز السريرة الساكن

يموت في غيبوبة الذكرى ...

يلاحظ القارئ أن البريكان لا يحفل بأي تأثيث إضافي للفكرة . وهذا ليس إزدراءً لها مما قد يوحيه تلفظه خارج النصوص وتصريحه بآنحيازه إلى « الشعر العميق الذي يبدو مشحونا بالفكر غير انه في الواقع يتقد بحرارة خاصة ؛ ويحمل من الاحساس اكثر مما يسمى في العادة شعرا عاطفيا . »(٥)

هكذا يضعنا البريكان في مرحلته الجديدة منذ أول أبياته في صلب بؤرة القصيدة . انه يستعين بتقنيات الحداثة الرائجة والمألوفة لكنه يستطيع بتفرد وخصوصية أن يضع ميسمه على شكل يبدو مشاعا لأول وهلة .

فهذه الطريقة التي بدأ بها (قداس لروح شاعر ...) تجعلنا نحس بأنه سيقول شيئا عاديا . فهو يعرض علينا ميتات منتخبة مؤداة بقوة تجسدها الجمل الفعلية المسندة إلى فاعليها المباشرين ؛ والمتبوعة بفضلات الجار والمجرور المعبرة عن المكان المختار لتلك الميتات :

– تحتضر – الطيور – في الأوكار

– تنطرح – الوحوش – في الكهوف

– تنكفىء – الثعالب .. – في الأوجار .....

أما الإنسان فإن (وحدته) أو ميتته المستوحدة ، مقدمة على الفعل .كما ان الإنسان – فاعلا – يتأخر نحويا ، فيما هو متقدم دلاليا ،حتى تلتبس الجملة ويتشوش معناها ، بسبب خرق الشاعر لقاعدة نحوية معروفة بجعله الضمير يعود إلى متأخر :

(ووحده يموت في داخله الإنسان)

لكنه في الحقيقة مسوق بهاجس تقديم ذي دلالة – فهو يبدأ بالوحدة ؛ ويؤخر الانسان ليقدم الظرف المكاني الذي يموت فيه ، وهو الداخل .

إن القارىء سيلاحظ أيضاً ميل الشاعر إلى تفتيت سطح النص الشعري . فهو لم يعد يكتب تحت إغراء التطويل بدافع صنع (ملحمة) أو (قصيدة طويلة) ليلتقط القارىء منها ميزة النفس الشعري الطويل ؛ مما يدفع الشاعر نفسه للمباهاة ؛ بكتابة قصائد مبكرة ذات شمولية ؛ وصفها بأنها أولى المحاولات المطولة من نوعها في الشعر العراقي الحديث . لكنه يستدرك على كلامه وإيحاء محاورة بالقول : إن امتداد القصيدة نفسه ليس مزية ، ما لم يقترن بآتساع أفق الرؤية . (٦) ولا تعارض من ثم بين القصائد الضخمة وتلك القصيرة .. إلا ان ملاحظتنا هنا بنائية . بمعنى أنها لا تتصل بالرؤية ذاتها بل بتجسداتها النصية . فليس من نص مطول هنا . ثمة دوما ما يقطع القصيدة إلى (جوقة وأصوات ثلاثة) في القصيدة الأولى (قداس) وما يفتت قصيدة (بلورات) إلى ثمانية عشر مقطعا في جمل شعرية ، يفصل بينها البياض ، وتتراوح بين سطر واحد وثلاثة أسطر . و (دراسات في عالم الصخور) إلى ست قصائد قصيرة ، بعناوين فرعية و (مصائر) إلى ثلاثة مقاطع مرقمة . وقصيدة (نوافذ) إلى ست نوافذ بعناوين فرعية و (البرق) إلى قصيرتين مرقمتين ؛ و (الوجه) إلى ثلاثة مقاطع ، يفصل بينها بياض مقصود . وكذلك قصيدة (غرف) و (المأخوذ) .

وهذا التفتيت المقصود يعزز المنحى السردي لقصائد البريكان في هذه المرحلة؛ بعد أن كانت قصائد مرحلة (حارس الفنار) تتغذى من غنائية واضحة ، تتيحها علاقة الشاعر (عبر قناع الحارس) بالعالم المراقب المقبل على النهاية .

أما هنا فقد وقعت الواقعة . نزل الحارس ليتلمس الشظايا والبقايا ، ويتحسسها، ويعبر عن نهايات العوالم التي كان يراها من معزله ووحدته .

إن القول بسردية شعر البريكان في هذه المرحلة ؛ يفسر للقارىء زهد الشعر بالتأثيث الغنائي او المداخل (الشعرية) ويبرر للقصائد هجومها على موضوعها دفعة واحدة .

إنها تبدأ منقضة كآلة تصوير داخلية . وهذا يوفر لها التركيز والشحنة الشعورية التي تشغّل القصيدة وتوسع دائرتها حول المركز الذي تظل منشدة اليه ، تجسيدا لتداخل عوالمها . ففي (بلورات) نقرأ مقطعين يتداخلان دلالة وبناء وإيقاعا :

تصادف الأحلام

تفسيرها في لحظة اليقظه

تصادف البقظة تفسيرها

في حلم تدفنه الذاكرة

لقد أقام الشاعر هنا – عبر جملتيه المتداخلتين لسانيا – تبادلا ممكنا بين الأحلام واليقظة : وبين اليقظة وحلم الذاكرة . فأكد بذلك ملاعبة الذكرى للنسيان ، وما تتخذ من مظاهر .

إن التقنية التي قدمها البريكان في هذه التجربة – أعني قصيدة البلورات – تكرسه لريادة هذا النوع من الكتابة الشعرية القائمة على التركيز والاختزال المكثف ولما كان النص مؤرخا في عام ١٩٧٠ فهو يستحق عنه صفة الريادة ، لا سيما وأنه يولّد فيه صورا وحكما وأمثولات ذات وقع شعري عال تصنعه المفارقة :

إقرأ ظلال اللون

تلك التي ليس لها لغة .

في نقطة واحدة يشف عمق الكون

يمكن أن يصنع تمثال من الرماد!

هل تسقط الألفاظ أستارا على المعاني ؟

ويلاحظ القارىء أن إيقاعية هذه الجمل أو البلورات الشعرية ، قائمة على عدم الامتثال لضجيج الوزن الخارجي ؛ رغم التزام الشاعر بوحداته ؛ والتنازل عن القافية التي لا تُسمع بل ترى بصريا ، وهي تواشج بين مقطع وآخر ، كأنما لتذكر القارىء بأن ما يقرأ من جمل متباعدة هي جزء من عوالم متداخلة ، يفضي بعضها إلى بعض . وهكذا جاءت تقفية (الشمس واللمس ؛ الأغاني والمعاني ؛ عارية وهاويه ؛ الموت وصوت) . وهي قواف يمكن أن تتجاوزها عين القارىء أحيانا ؛ لكنها تظل كخيط ينتظم حبات متفرقة . وهذه ميزة إضافية لجمل البريكان الشعرية أو بلورات قصائده المركزة .

* * *

يبدو الشاعر في (عوالم متداخلة) راويا موضوعيا او خارجيا . فهو إذ نزل من فناره ، صار يلامس الاشياء ويراها عن قرب لا من علو . وهذا المنظور واضح في قصائده الجديد هذه .

وسنأخذ (دراسات في عالم الصخور) مثالا ، بعد ان نتخطى عنوانها ذا المفارقة المقصودة . فهو يوحي بما يجعل الخطاب علميا (الدراسات والعالم والصخور) وهو يذكرنا بالقوة الطاردة المركزية من تجارب المرحلة الأولى . لكن الاقتراب من صخوره المفتتة في ستة مقاطع ؛ موصوفة من الخارج بحياد خداع ؛ سيرينا أن الشاعر يبحث عن الروح وراء صلادة هذه الصخور ، ويحس ما في داخلها ، متابعاً تلويناتها ومواقعها المختلفة . فصخرة الصحراء مثلا (إجابة على سؤال الماء) بينما تكون صخرة الساحل العارية الساكنة ؛ تكتنز في داخلها (كآبة الخلود)؛ وصخرة الطريق الجبلي ؛ رغم انها (تتفطر تحت دوي الرعد) ؛ تمتص الصواعق . وصخرة المحطة تشع بالضوء للمسافرين (في الظلام) أما الصخرتان النكرتان (دون وصف) فإحداهما تخفي بلورها المكنون وإشعاعها ؛ والأخرى تستحيل تمثالا وقصيدة كونية .

ولتأكيد حيادية الشاعر – السارد في قصيدة الصخور هذه ؛ يلجأ إلى وصف

خارجي للصخور يمهد لاسناد الوعي بالزمن إليها . وهو وصف مكرر بأسلوب خبري وجمل مفككة ، تبدو للوهلة الأولى وكأنها ملاحظات عابرة :

لون الحديد الخامد الأحمر

شيخوخة الخطوط

آلهة قديمة لعالم منسي .

وهذا مثال آخر لتشظي القصائد في هذه المرحلة وتفتتها .

قصيدتا (نوافذ) و (غرف للعدم) تقدم تأكيدا آخر لهذا التشظي .

في (نوافذ) سيلاحظ القارىء أن الشاعر يعرض عليه ثماني نوافذ متنوعة ، موصوفة من الخارج . يعيّنها الشاعر مكانيا ويحيّنها أو يحددها زمنيا . وبعد أن يؤكد فضاءها السردي يطلق الشخصية التي أسند اليها النافذة حتى غدت وصفا لها ؛ لتتحرك فتملأ مساحة الحدث . وهي تنتهي جميعا بما يجعلها أشبه بقضبان زنازين لا نوافذ غرف : وهذا ما يعرضه علينا أخيرا : ظل أسود لفتاة – كسيح يحاور الفراغ الأسود في الليل – عجوز في صورة عالم ميت – طفولة مقموعة بيدين تسحبان الطفل للداخل – وحدة ورأس أشقت لعامل وافد – عامل في محطة متعب بنصف وجه – شاعر يغلق نافذته كالتابوت – استثناء من ذلك تبدو نافذة الحب مثالية (تضيء في وجه ظلام الكون) وذلك يجعلها نادرة وسط النوافذ المتاحة الأخرى .

أما (غرف للعدم) فهي تقدم غرفا تسكنها الريح والأشباح :

غرف تسبح فيها ذرات غبار لامرئي

ذرات عوالم قبل العالم

وزمان قبل زمان الذكرى

وهي تقيم خارج الزمن الممكن تتحجر فيها الساعات وتلعب فيها الاشباح طوال الليل .

وبهذه اللمسات السردية يدلنا البريكان على حكمتين :

– الأولى : نزول حارس الفنار من عليائه ، والدخول في متاهات المكان ودهاليزه الأرضية .

– الثانية : إحساسه المفرط بالمكان المشيد من زمن خاص ، يقع بين الذكرى والنسيان .

ويعززذلك بقدرة السرد التي تتيح له صياغة خاصة ، تميزه ، وتسرب قصائده إلى القارىء كقطع مكانية – زمانية ، لا يملك الا ان يألفها مهما بدا جوها أو عالمها غامضا وغريبا .

هذه الغرابة الأليفة تؤكدها قصيدتاه (النهر تحت الأرض) و (الغرفة خلف المسرح) المكتوبتان في عام واحد . يجمعهما الاحساس بغربة المكان ، واكتنازه المشاعر التي نسلطها عليه بوعينا .

فالنهر تحت الأرض موصوف بالغموض في البيت الأول . يجري في الظلمة ولكن بهدوء . يجري تحت أماكن متناقضة ، يملك وحده قدرة كشف تناقضها : صحراء محترقة : وتحت حقول وبساتين وقرى ومدن .. ليس له اسم أو أثر في خارطة أو دليل سياحة ، لكنه يجري ..

أما الغرفة خلف المسرح فهي التي تتقرر فيها المصائر ؛ وتتبدل ؛ رغم انها (خلف المسرح) يصفها الشاعر بطريقة السرد الخارجي أيضاً :

مدخل منعزل

ومصابيح باردة

ورفوف

ومشاجب غير مرئية

ومناضد مثقلة ..

إنها غرفة ساكنة لا يعكر سكونها إلا (دخولهم) وأصواتهم وزرّ الضياء الذي يحركونه ، والباب الذي يفتح بين حين وحين .

ويمكن أن نلحق بالقصيدتين قصيدة ثالثة مكتوبة في العام نفسه هي (الكهف العميق) التي تبدأ كالقصيدتين السابقتين بوصف حيادي :

تختم الظلمات مداخله

الوحوش الخفية تحرسه.

الزمن

ساكن يترشح كالقطرات من الماء

لكنّ هذا الكهف رمزي . إنه مملكة للظلام ، يرى الإنسان فيها لاول مرة ، رسم الوحش فوق صخور جدرانه .فيتأمل الوحش وجه الانسان ، ويبدأ الصراع بينهما .

هكذا يجد البريكان عوالمه المتداخلة فالكهف والنهر والغرف والنوافذ ، تؤدي بتشظيتها ما يمكن إدراجه في مظاهر عوالمه الجديدة . ونضيف هنا مدنه التي يعرضها في قصيدته (مدينة أخرى) و (مدينة خالية) وهما من بقايا الموقف المتهيب من المدن ؛ ولكن دون عرض مرضي أو فوبيا المدن المعتاد . وإنما هنا بحث عن (روح) مفتقدة أو مدن أخرى وراء مدن السطح (مدن الألوان والأشكال والضوضاء والحركة) تلك المدن التي يستحيل أهلها تماثيل صماء ؛ وكائنات غير مرئية . وتغدوأماكنها خالية من البشر

* * *

يحيلنا البريكان أحيانا إلى ذكرى قصائد من مرحلته الاولى . فالوجه الذي يبدو (مرتسما من وراء الزجاج) في قصيدة (الوجه) يذكرنا بوجه الطفل الذي تقدمه قصيدة (إرتسام) المنشورة عام ١٩٦٩ .

أما قصيدة (الطارق) فتحكي عن طارق متخف ؛ ورسول من الغيب ، يذكرنا بالزائر المجهول الذي ينتظره (حارس الفنار) ويتوقع دقاته على الباب . كما تحيلنا قصيدة (المأخوذ) المكتوبة عام ١٩٩٢ إلى (أسطورة السائر في نومه) المنشورة عام ١٩٥٩فالمأخوذ هو ذات الكائن المخدر الهائم كظل باهت أو (انسان

آلي مسلوب الروح) .

ولا تحُمل هذه القصائد إلا على محمل التناص الداخلي ؛ وإعادة الشاعر انتاج ما كتب من موضوعات شعرية بوعي جديد ، يؤكده فارق البناء بين الصياغتين . وهو ما يحسب للبريكان ويؤشر تطوره .

* * *

وفي قصيدتين أخريين يتخذ الشاعر اسلوب القناع لبناء نصه . ففي (رحلة القرد) و (متاهة الفراشة) يعرض علينا بسرد خارجي تام رحلة قرد داخل قفصه الخشبي في مؤخرة الشاحنة ، وهو يتأمل العالم الخارجي ، وصولاً إلى المختبر الذي ينتهي فيه عينة للتجارب االفراشة تنجذب إلى لافتة المصنع المضاء ، فتتيهُ في هاوية معتمة وسلالم لولبية ودخان وحديد انتهت بها نصف فراشة ! وكأن القصيدتين عالم واحد متداخل الأبعاد ينسحب الانسان فيه إلى لخلف ليرى مأساته عبر هذه المخلوقات المنتقاة بدقة .

إلا ان أفضل الأقنعة التي تشف عن وجه الشاعر وهجاء الزمن هي تلك التي يعرضها في واحدة من أفضل قصائده هي (مصائر) المؤرخة في عام ١٩٨٩ والمكونة من ثلاثة مقاطع مرقمة .

ما يجمع أجزاء هذه القصيدة مصائر مختلفة ذات دلالة موحدة .

فالشاعر يلتقط ثلاثة كائنات من عالم آخر هي : السفينة والنسر والجواد ، وكأنه يرمز لكائنات البحر والجو والبر . وينزع عنها ماضيها وما كانت عليه من قوة، بأن يضع السفينة عند الرصيف (مطعما عائما) – والنسر (نسر الجبال المنيعة والأفق المنفتح) محنطاً في حصة مدرسية ؛ اما الجواد (جواد السباق الأصيل الذي توجته الملاعب ..) فقد انتهى ليجرجر (أثقاله) ولتخدره قعقعة العربة التي يجرها صباح مساء .

وقد عمد الشاعر إلى تقديم الكائنات الثلاثة بحياد لم يستطع ان يحافظ على موضوعيته ؛ وانفضح دوره داخل السرد ، فبدت تعلقياته (الذاتية) مقحمة على

صور النهاية أو مصائر تلك الكائنات الشعرية مما جعله صاحب وجهة نظر ، مسمى ومعروفا بصوته الذي يعلق على تلك المصائر .

عوالم متداخلة . إنها مشظاة متباعدة تأتي من الجو والبحر والبر ، لكنها تلتم متداخلة مع بعضها لتقرر حقيقة وجودية واحدة شغلت ضمير الشاعر وروحه وكيانه: تلك هي حقيقة الذبول والانطفاء والهبوط ، من علياء القوة والفتوة ، إلى الخور والضعف..

نهاية لا بد منها لكل رحلة .

ودرس لم يره (حارس الفنار) المتعالي .. ورأيناه في عوالم متداخلة ، تفصل بينها عشرون سنة من الكد الشعري والكتابة من قلب المشروع التحديثي العراقي الذي يضيف إليه البريكان علامة مضيئة أخرى في سمائه المزدانة بالنجوم .

الهوامش

١ – الرياح

هي بعد سيدة الفراغ . وكل متجّهٍ مباح .

جاءت في (حارس الفنار) للبريكان . ومنها استنبط الشاعر عبد الرحمن طهمازي عنوان مقدمته (سيادة الفراغ) كما يقرر في ص ٦ من كتابه (– محمود البريكان : دراسة ومختارات) – بيروت – دار الآداب – ١٩٨٩

٢ – مقالتي (فضيلة الصمت الذهبية : محمود البريكان) في مجلة (راية الاستقلال) – عمان – العدد ١٧ – آب – ١٩٩٢ – ص ص ٧٩ – ٨١

٣ – محمود البريكان – دراسة ومختارات – سابق

٤ – محمود البريكان – عوالم متداخلة – قصائد – ١٩٧٠ – ١٩٩٢ – مجلة الأقلام – العدد ٣ – ٤ /٩٣ .

٥ – حوار مع محمود البريكان – أجراه حسين عبد اللطيف عام ١٩٧٠ في مجلة (المثقف العربي) – بغداد – وأعادت نشره مجلة (أسفار) – العدد ١٤ – بغداد – ١٩٩٢ ص ص ٤٥ – ٥٢

٦ – نفسه

حروف الذات الأربعة
تحليل نصي لقصيدة (أنا) لنازك الملائكة

– تقديم –

تصلح بعض النصوص ، رغم ما لنا على فنيتها من ملاحظات – نماذج للدرس النصي . وهذا أحد مبررات مجافاتنا لأحكام القيمة . إنها تستبعد أي نشاط نقدي للنص المرفوض حتى في مقام تعليل رفضه . كما تقصي ما يمكن أن يكشف نظام النص وبناء ه وقوانين اشتغاله الداخلية ، من الإجراءات التي تقترحها التحليل النصي، كواحد من ثمرات القراءة والتقبل .

إن ما سوف نقوم به هنا ؛ تحليل نصي ليس له من مستند في إنجاز القراءة سوى متن نازك الملائكة (أنا) (١) المكون من اثنين وثلاثين بيتاً ؛ مع ما يحيل إليه من فضاءات زمنية : يحددها تاريخ كتابة القصيدة المثبت في آخرها وهو عام ١٩٤٨ ؛ ومكانية : يحددها النسق الذي جرى به نظم الأبيات الاثنين والثلاثين ؛ وتوزعت بموجبه على الصحفات الأربع في الديوان ، بمعدل ثمانية أبيات في كل صفحة ، تشكل مقطعا من أربعة مقاطع ، تبدأ بلازمة مكررة هي المفتتح الاستفهامي ،كما سنرى .

إن التاريخ يضع النص في سياق تذكاري . فنازك هنا بدأت رحلتها التجديدية التي كانت قصيدة (الكوليرا) ١٩٤٧ شرارتها الأولى . أما قصائد عام ١٩٤٨ : فهي – في معظمها – تتقدم على (الكوليرا) في استثمار تفتيت وحدة البيت ، واستبدال وحدة القصيدة به ؛ مع مراوحة التقفية ، وتباين عدد التفعيلات في أبيات القصيدة .

إلا أن نصنا المعروض للتحليل ، يمثل مرحلة وسطى بين التزام نازك بنظام الشطرين وأسلوب الخليل التقليدي ؛ وبين نظام (الشعر الحر) الجديد .

ففي هذا النص تأكيد للتقفية بشكل ملفت . وفيه هندسة شكلية تنم عن تخطيط مسبق ، مما يخلق تناظراً مدروساً بين أبيات كل مقطع ؛ وبينها وبين أبيات

المقاطع الأخرى . كما أن عدد التفعيلات خاضع لحساب دقيق ؛ ومكرر بشكل متناظر،كما سنرى في خطوات التحليل اللاحقة .

فالنص إذن ، وبتوجيه تاريخه المثبت في آخره ، ينتمي إلى البدايات المترددة ؛ والخطوات الأولى لنازك ، في مغامرة التجديد ، وهي البدايات والخطوات التي لم تبتعد عنها كثيراً ، كما هو معروف لقارىء شعرها ، ولقارىء كتابها النقدي الرائد أيضا . (٢) وعلى المستوى الدلالي سيجد القارىء ما يذكره بآهتمامات وانشغالات الرومانسية العربية في فترة ازدهارها .

إن نازك تجعل (الذات) مركزا ، وتعبر بالضمير العائد إلى المتكلم (أنا) لتنقله من مستواه النحوي واللغوي ، إلى مستوى دلالي ، مستثمرة طاقته الرمزية في التعبير عن الكائن الانساني إنسانا لا مفردا ؛ أو إنسانا فردا وليس (واحدا) في مجموعة متماثلة من البشر . لأن ذلك سيجعل بحثه عن (ذاته) و (وجوده) من خلال تأمل صلته بالعالم بحثا عاما وليس مهمة خاصة يستعين فيها بخياله وشعوره ووعيه ، كما دأب الرومانسيون أن يفعلوا .

إن متن نازك المعروض للتحليل النقدي هنا ؛ يسمح بتوجيه القراءة تاريخيا – أي بمفتاح التاريخ المثبت في آخر النص – وبذا يحقق لنا إفادة من (مناخ) عام يسود شعرها ؛ وتعكسه هذه الهيجانات اللغوية والتدقيق المتجسد بتراكم الصفات ؛ وتوالي القوافي؛ وبروز النغم إلى سطح النص ؛ وكذلك التكرار اللفظي للضمير (أنا) مما يقوي من اندفاع النص موسيقيا .. وتلك أبرز مزايا شعر نازك بعد (الكوليرا) رغم انها دخلت إلى منطقة التجديد . ولكن ذلك أحد مآزق الفصام بين التنظير المعبر عن النيات؛ وبين النظم المستجيب لمهيمنات فنية لا يتخلى عنها نص نازك ...

أما البعد المكاني فهو لا يعني عندي معناه السردي ، كرقعةتتحدد داخلها أفعال السرد ؛ وتتسلسل أحداثة ؛ أو تتعين بواسطتها مرجعيات السرد البيئية أو وحدات الوصف.. إن المكان في النص الشعري فضاء مستثمر لتوصيل الجملة الشعرية الكبرى وتفرعاتها . وهو بذلك يخدم المركز أو النواة في النص .

ويمكن للمعاينة البصرية المتأملة أن تجد في النص سطحا يقوي الدلالة المنتجة

ويعزز مستوى التركيب ومستوى الايقاع فيه .

وسنجد أن نص نازك يستثمر فضاء الكتابة، ويستفيد من سطح الورقة ، ليضع القارىء في لغز (الأنا) الذي أغرقت فيه الشاعرة نفسها وشعرها وقارئها أيضا .

النص

أنـــا (٣)

الليل يسأل من أنا

أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرد

قنعت كنهي بالسكون

ولففت قلبي بالظنون

وبقيت ساهمة هنا

أرنو وتسألني القرون

أنا من أكون ؟

والريح تسأل من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمان

أنا مثلها في لامكان

نبقى نسير ولا انتهاء

نبقى نمر ولا بقاء

فإذا بلغنا المنحنى

خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء !

والدهر يسأل من أنا

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشور

أنا أخلق الماضي البعيد

من فتنة الأمل الرغيد

وأعود أدفنه أنا

لأصوغ لي أمساً جديد

غده جليد

الذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيري أحدق في ظلام

لا شيء يمنحني السلام

أبقى أسائل والجواب

سنظل يحجبه سراب

وأظل أحسبه دنا

فإذا وصلت إليه ذاب

وخبا وغاب

(١٩٤٨)

وقفة تحليلية أولى : نص العنوان

الحروف الثلاثة : التي يتكون منها العنوان هي حروف ضمير المتكلم المفرد (أنا) وهي عندي أربعة في دلالتها رغم انها ثلاثة عدّاً . فأي استخدام للأنا يفترض

حرفا رابعا غائبا ، موحى به هو ياء المتكم . فالأنا هي أناي عند التلفظ ؛ وذلك يعمق العائدية إلى الذات المفردة ويكرسها .

كل أنا معلنة تضمر ياء العائدية . وهذا ما نريد أن يظهر بقراءة نص نازك . فهي تريد أن تقول (أناي) أو فرديتي وذاتي . وليست قراءة العنوان بهذه الطريقة ترفا أو إقحاما .

إن نازك نفسها تولي العنونة أهمية خاصة ؛ فضلا عن مكانة العنوان في النظريات النقدية الحديثة التي ترى فيه مفتاحا نصيا ذا وجود كامل ، يدخل مع المتن في تفاعل لا غنى عن معاينته لإعادة تركيب النص عند قراءته .

تقول نازك وهي تتحدث عن (عناوين علي محمود طه) التالية لديوانه (الملاح التائه) إن ثمة تساهلا « وقع فيه الشاعر في مسألة اختيار العناوين لمجموعاته الشعرية تلك » بينما ترى في (الملاح التائه) عنوانا « أصيلا فيه ابتكار ظاهر .. » (٤) وهي تركز على صفات الجمال والأصالة والابتكار في العنوان ، فضلا عن الدلالة على اتجاه الشاعر وشعره . لذا تصف بعض عناوين المجاميع الشعرية ذات القصائد المتفرقة في الموضوعات والأغراض بأنها « عناوين تائهة » لا تدل على عقدة فنية فيها. وتمثل لذلك ببعض عناوين الزهاوي . (٥)وجدير بالقارىء إذن أن لا يعبر عنوان النص الملائكي بكونه عتبة عادية أو معبرا تقليديا . فهو يرمز ويشير ويلخص ويبتكر ، ولذا سأقف عند دلالة (أنا) الشاعرة وهي تعتلي العنوان وتوجه مقاطع القصيدة الأربعة .

هنالك إيحاء قوي في النص بأن الشاعرة لا تقصد الاستخدام النحوي واللغوي للضمير (أنا) بل تستخدم أناها ؛ بازاء أنا العالم الخارجي وموضوعاته ؛ وأنا النص وموجوداته المرمزة شعريا .

إن الذات مؤكدة هنا ؛ والبحث عنها بالسؤال عن مغزاها وكنهها ، ما هو إلا تأكيد لمركزيتها في العالم . فبها يبدأ النص ؛ وبالسؤال عنها تفتتح الجمل الشعرية. كما انها تتكرر إضافة إلى العنوان ثلاث عشرة مرة في الأبيات الأثنين والثلاثين التي يتكون منها النص . أي ان (أنا) تتكرر مرة كل بيتين ونصف من أبيات القصيدة تقريبا .

وتثير الأنا الدالة على المتلفظ ، إضافة إلى مركزيتها النصية وفق هذا الدليل اللساني المتقدم أعلى القصيدة ؛ مسألة دلالة (الأنا) . فهي مسورة بالألف من جهتيها وكأنه تكرار للأنا أو ترميز للابتداء به والانتهاء أيضا .

أما (النون) التي يبدأ بها ضمير الجماعة (نحن) وينتهي أيضا ؛ فهي محاصرة بين الألفين وغارقة في منخفض بينهما . فلا وجود للآخر تماما ولا للعالم المرموز إليه أحيانا بالنون ، بوصفها الحرف الثاني من فعل الكينونة (كن) أي الخلق والولادة . أو هي نون الوجود كما يقول ابن عربي :

نون الوجود تدل نقطة ذاتها   في عينها عينا على معبودها

وهي عنده من عالم الملك والجبروت (٦) كما يقول عن الألف بعد أن يقرنها بالذات «والذات لا تعلم أبدا على ما هي عليه. فالألف الدال عليها الذي هو في عالم الحروف خليفة ، كالإنسان في العالم مجهول ، أيضا . » (٧)

فإذا اعتبرنا بدلالة الألف على الذات وهيمنته على الحروف (خليفة فيها) وشبهه بالانسان ثم عدنا إلى (نون الوجود) لرأينا مبالغة الذات في تكرارها (أناها) عبر الضمير نفسه (أنا) وكأنها تؤدي وظيفة ميتالغوية حين تشدد حرفها الأول ليغدو خاتمة فيطوق ، نون الوجود ويحاصرها ، كما حاصر النص وتصدره واخترق متنه و(الأنا) في التجربة الرومانسية ذات تناظر مع الموضوع دائما . وتفهم نازك الاتجاه الرومانسي بأنه (٨) « العاطفية الغنائية ، والكآبة ، والخيال وشيء من الاعتزاز بالشعر والعزلة .. »

وهذه السمات نجدها في شعر نازك عموما ، وهذا النص تحديدا ، إذا ما ترجمنا بعض كلماتها ومصطلحاتها الغامضة إلى تجسدات نصية ذات ملموسية ومقصدية، تظهر بالقراءة . فالطبيعة المرمزة بالليل والريح ؛ والأبدية المرمزة بالدهر ؛ والفردية المشار إليها بالأنا والذات ؛ ما هي إلا تمظهرات تتوسل بالعاطفية والغنائية والخيال ، والشعور بالحزن والفراغ والعزلة ، لأنجاز برنامجها الرومانسي وإخضاع خطط النص لهذا البرنامج .

إن نقطة انبثاق العنوان على المستوى اللساني والدلالي تشير إلى هيمنة الذات ؛

ولكن لا بمعنى تضخيمها تسلطيا أو وضعها في مباراة تفوقية مع العالم ؛ وإنما بكون الذات مركز تسلط داخل النص حسب ؛ لأنها تشير إلى الخيبة كما سنرى .

*** الجذر الرومانسي للأنا**

يرد في كتاب ليليان فرست عن الرومانسية ، وفي اكثر من موضع ، التأكيد على (العودة إلى الطبيعة) والتطور من تصورها موضوعيا إلى الإحساس الذاتي بها . فصار مزاج الطبيعة برى اكثر فاكثر في علاقته بعواطف الإنسان ؛ فبعد أن كانت أداة بيده ، أعطيت وجودا ذاتيا ..وترتب على ذلك أن يستدير الشاعر إلى الداخل متأملا ذاته بحزن وكآبة ؛ مؤازرا هذا الشعور بخيال خلاق يؤاخي الشاعر مع الطبيعة ويرى نفسها فيها . وهذا التداخل بين الانسان والطبيعة شائع في الشعر الرومانسي والنثر وكذلك في الرسم . (٩)وهذا ينقلنا إلى صلب نص نازك فهي تمزج ذاتها مع الطبيعة أو ما تتشكل عبره من مظاهر (الليل – الريح) وتنسب نفسها إليها فهي (سر الليل ..) و (روح الريح) . وإذ تضع صورتها في نفس متلقيها بهذه الكيفية ؛ تتدرج معه لتسحبه إلى داخل ذاتها في المقطعين الأخيرين فهي (مثل الدهر – ومثل الذات الحائرة ..) واختيارها هذه العناصر الأربعة له مدلول فكري أيضا . فهي تؤطر نفسها بزمان (الليل) وبحركة ضاجة (الريح) . ثم تنسب نفسها إلى (الدهر ..) في حركته المعبرة عن الحياة والقدر معا ، وإلى (الذات) التي هي نسبها الأخير . وانتماؤها الذري إليها يعبر عن انسحابها من الخارج إلى حصون هذه (الذات) الحيرى السابحة في الظلام...

إن الرومانسي يجهد للتوفيق بين الذات والموضوع ، بين الانسان والطبيعة ، بين الوعي واللاوعي والعبور – بعبارات جفري هارتمان – من الوعي الذاتي إلى الخيال أثناء الاستكشاف . فالخيال يكشف عن الوحدة الضمنية التي تضم كل الأشياء حتى ما يتصل بالزمان والأبدية (١٠) ولكن خروج نازك إلى الطبيعة لإشراكها في إدراك الذات وتسليط وعيها عليها ؛ إنما يتم بطريقة شعرية مندفعة بتوتر وهياج تؤكده الصفات المتكررة منذ البيت الأول ؛ والإلحاح على التقفية ثنائيا ؛ وتجسيم الإحساس باللاجدوى في نهاية المطاف .

ورغم استعارة نازك من الطبيعة ما يؤاخي نفسها بها ؛ تظل تعاني تلك الكآبة والانكسار الرومانسي . فهي لا ترى في موجودات الطبيعة قوة أو جَلَداً ؛ بل تنفذ إلى أعماقها لترى حيرتها وسكونها وضياعها (في لا مكان) ..

وهذا هو الدرس الأخلاقي البارز الذي تعلمته نازك من الرومانسية اتجاها شعريا. وحاولت أن توصله إلى قارئها عبر هذا النص .

* **الهندسة الشكلية**

لإبراز الهندسة الشكلية في النص لا بد من وصف بنيته ، ثم تجريدها في شكل خطي ، لأن السيمترية واضحة في بناء النص سواء بالانتباه الى فضائه المكاني أو بنيته البيتيه .

وهذه الهندسة توافق النزوع الرومانسي المتمركز حول الذات بحزن واكتئاب وخوف .

فالبدء بالسطر الأول شعريا يقود إلى نهاية منطفئة خطيا . وتتأرجح بينهما الأبيات الستة تمهيدا للنهاية .

فكأن المقاطع الأربعة تجسد الولادة والنمو فالموت . وهذا ما حرص المتن الكتابي أن يؤكده . وإذا ما نحن جردناه إلى خطوط ، فسنجد تنازلا سلميا إلى الأسفل . بحيث نرى بدءا بالأعلى ونزولا تدريجيا إلى غياب منتظر أو انطفاء .

هكذا نستطيع أن نرسم عينة خطية واحدة تصح على المقاطع الأربعة كلها ؛ لأنها متناظرة الوحدات طوليا :

١ ـــــــــــــــــــــــ

٢ ـــــــــــــــــــــــ

٣ ـــــــــــــــــــــــ

٤ ـــــــــــــــــــــــ

٥ ـــــــــــــــــــــــ

٦ ـــــــــــــــــــــــ

٧ ـــــــــــــــــــــــ

٨ ـــــــــــــــــــــــ

وأول ما يمكن ملاحظته من هذا التجريد الخطي للمقاطع وجود بداية خارجية طويلة ، يمثلها البيت الأول في أعلى اليمين . ثم استئناف الأبيات الستة من حيث ينتهي البيت الأول – المفتتح أو السؤال . وهذه الأبيات بدورها تتسلسل بنظام هندسي . فالأول منها طويل (مكون من ثلاث تفعيلات) وباقي الأبيات من تفعيلتين. أما البيت الأخير في أقصى اليسار ، فمكون من تفعيلة واحدة تعبيرا عن التناسب . فيكون الرسم العروضي للمقطع كالآتي :

تفعيلتان

١ ————————

٢ ———————— ثلاث تفعيلات

٣ ———————— اثنيتان

٤ ———————— =

٥ ———————— =

٦ ———————— =

٧ ———————— =

٨ ———————— واحدة

ويمكن اعتبار بيت المفتتح الاستفهامي كناية عن الولادة أو البدء الناقص والبيت السداسي الأول – الطويل هوبيت النمو ، ثم ترمز الأبيات الأخرى للتناقص والانطفاء .

وهذا الحساب العددي يرشح لعدة تأويلات استنادا إلى الدليل الإيقاعي أولا :

– فكأن البيت الأول على اليمين هو بيت الولادة

– والأبيات الستة في المتن هي أيام الأسبوع أو أيام الحياة المخصصة للانسان .

– أما البيت الثامن فهو يمثل الرقم العاطل عن الحياة أو القائم خارجها . وهو بيت البياض أو الرماد . بيت الموت والانقضاء .

إن نظرة أخرى إلى (سلّمية) الصورة الخطية وتسلسل النزول ثم الانطفاء في نهاية كل مقطع ، ترينا إحساس الشاعرة بالغياب . وهو نزول يشبه غياب تموز وانتظار انبعاثه الفصلي . وهذا يقودنا لرؤية صورة تمزج بين الطبيعة (الفصول الأربعة) – التي ترمز لها المقاطع الأربعة للقصيدة ؛ وبين موتها ثم انبعاثها ، بما ترمز اليه الميثولوجيا العراقية القديمة .

فبعد كل انطفاء وانتهاء مقطع ، تبدأ الشاعرة مقطعا جديدا بقوة وتصميم ، لتقودنا إلى الغياب في نهايته .

وفضيلة نازك هنا أنها لا تقف عند المزج الرومانسي التقليدي بين الذات وموضوعها الطبيعي ؛ بل تحيلنا إلى تقليد ميثولوجي عراقي أصيل ، هو تشبيع الفصول بأنتظار عودة تموز أو خروجه من العالم السفلي الذي ينزل إليه .

وذلك الدليل الإيقاعي يدفعني للقبول باغراء التأويل على أساس أن في النص إشارة إلى النزول الدوري للعالم السفلي .

وهناك دليل لساني يعضد هذا الدليل الإيقاعي . وهو انتهاء المقاطع على التوالي : بسؤال حائر (من أكون)

ثم فضاء مفاجىء (فإذا فضاء)

وغد مرشح للانقضاء كالأمس (غده جليد)

وأخيرا الذروة أو الغياب النهائي : (ذاب – وخبا وغاب) .

وهذه النهايات التي تكرر الغياب وتختمه نهائيا ، بتأكيد الانطفاء ذوبانا (للجليد) وخبوا (للنار) وغيابا (للشمس أو القمر ..) إنما تريد أن تعيد صنع الأسطورة الرمزية لنزول تموز الموسمي أو الفصلي .

وهو معضد كذلك بأيام الأسبوع السبعة التي يتكون منها مجموع حياة الإنسان. وهي أيام الخلق الستة مع يوم الراحة الذي يمتد لدى نازك ليصبح يوما ثامنا ، فائضا عن الحياة ، ملقى خارج المتن تماما . ومحملا بالغياب والانطفاء ..

وثمة دليل لساني آخر هو ان تكرار الضمير (أنا) يمر بدورة غياب أو تلاش

خطي أيضا .

فهو يرد ثلاث مرات متتالية في المقطع الأول ؛ ومرة في النهاية ؛ بينما يرد مرتين في المقطع الأخير . ويتكرر بينها بصورة متساوية مع تباعده في المقطع الثالث . ويمكن ترميزه خطيا كالآتي :

أنا (العنوان)

– أنا ــــــــــ

أنا

أنا ــــــــــ أنا ..

في المقطع الأول

– أنا ــــــــــ

أنا

أنا

في المقطع الثاني

– أنا ــــــــــ

أنا

....

أنا

....

أنا

في المقطع الثالث

– ــــــــــ أنا

أنا

في المقطع الرابع

ويصبح النسق الملاحظ للضمير أنا كالآتي :

- العنوان
- ٤ مرات - المقطع الأول
- ٣ مرات متتالية - الثاني
- ٤ مرات متقطعة - الثالث
- مرتان (٢) - الرابع

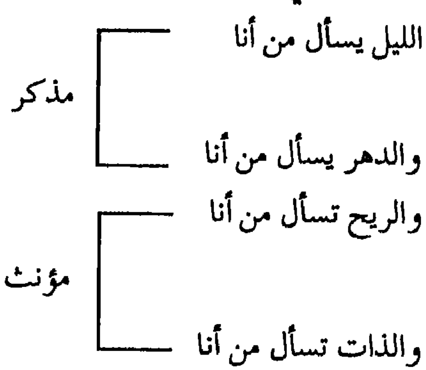
إن فصول القصيدة الأربعة تكرر الذات بهذا الشكل النسقي الذي يراوح بين الغيبة والحضور ، وتقطع الظهور الموسمي بسبب التقلبات التي تجد لها في النص تسميات لغوية كما رأينا .فيمكن إعتبار سؤال الحيرة الذي ختم المقطع الأول كناية عن البدء أو الفصل الأول - فصل الولادة . والثاني إيذانا بفضاء أو امتداد صيفي . أما الجليد المنتظر في المقطع الثالث فيذكرنا بشتاء قارس قادم في الغد .. وبذا تترتب فصول نازك ال شعرية أو فصول ذاتها الحائرة .. ليغدو الخريف آخرها . ففيه ذاب كل السراب الذي قصدته .. وخبا .. وغياب .

* * *

*** التقفية .. وعوامل نسقية أخرى**

بعد (الذات) المكررة عبر (الأنا) والمجسمة عروضيا وبيتياً ودلالياً ؛ نعود إلى عوامل تؤكد نزعة نازك النسقية التي تحكمت في فكرها الشعري ، وحددت خطواتها التجديدية وحدت من انطلاقتها .

فالتكرار في الأبيات الافتتاحية الأربعة تشير إلى نمطية السؤال :



وهذا يقسم دورة الفصول إلى عنصرين : ذكري وأنثوي . ومنهما تتولد الحياة من بعد ، لا سيما وأن نازك تقدم هذه العناصر على ما سواها في القصيدة ، بدليل عزلها لأبيات المفتتح في يمين الصفحة .

ويلاحظ كذلك (من الزاوية النسقية) تقفية كل بيتين معاً بحيث صار الشكل الخطي للقافية هو :

———————— أ

——— ب

——— ب

——— جـ

——— جـ

——— أ

———————— جـ

وهذه التقفية تتكرر في المقاطع كلها مما يعكس الثنائية المتحكمة في نازك وميولها الإيقاعية التي تمثل مرحلة انتقالية بين التقفية التقليدية والنظم الحر ..

ومن أوجه الامتثال للعقلية النسقية وهيمنتها ما نجده من تقفية البيت السادس في كل مقطع بالقافية نفسها ؛ فتصبح أبيات المقاطع الأربعة متوالية كالآتي :

وبقيت ساهمة هنا (من المقطع الأول)

فإذا بلغنا المنحني (من المقطع الثاني)

وأعود أدفنه أنا (من المقطع الثالث)

وأظل أحسبه دنا (من المقطع الرابع)

كل بيت سادس إذن يحيل ذاكرتنا النغمية إلى شبيهه ، ويشكل معه مقطعاً داخلياً يلخص حكمة النص ومركزية (الأنا) والأرض الرجراجة التي تبحث فيها الذات عن ذاتها !

والمقطع الداخلي هذا خاضع للهندسة الشكلية بدوره : فهو يبدأ بحرف (الواو ثلاث مرات والفاء مرة واحدة) ؛ وتلي الحرف ثلاث كلمات في كل سطر شعري . وتختم الأبيات بالألف وهو حرف أصلي هنا لا ألف إطلاق . إنه ألف (الأنا) خليفة الحروف وسيدها !

* **حقول النص الدلالية**

ندخل مع النص في حقول دلالية نتدرج فيها من القوة إلى العتمة فالانحلال والذوبان .

وهذا واضح في البدء المتدفق أو الدفق اللغوي الذي يحمله السؤال المضمن في المفتتح وجمل المقاطع الأولى . لكن منطقة القوة هذه تليها أبيات تمثل الضعف في صورة عتمة من سكون أو حيرة أو أمل واهن أو سراب . ثم تختتم المقاطع بما يعبر عن الانحلال والذوبان . ويمكن إحالة الأبيات إلى حقول الدلالة الملخصة آنفاً . وكما يأتي:

- **حقل القوة**

– أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرد

(المقطع الأول)

– أنا روحها الحيران ..

أنا مثلها

(المقطع الثاني)

– أنا مثله جبارة..

وأعود أمنحها النشور

(المقطع الثالث)

– أنا مثلها حيرى أحدق

(المقطع الرابع)

– حقل العتمة

– قنعت كنهي بالسكون

... بالظنون

وبقيت ساهمةً

(المقطع الأول)

– نبقى نسير ولا انتهاء

نبقى نمر ولا بقاء

(الثاني)

– أنا أخلق الماضي البعيد

من فتنته الأمل الرغيد

(الثالث)

– لا شيء يمنحني السلام

..... والجواب

سيظل يحجبه سراب

(الرابع)

- حقل الإنحلال والذوبان

- أنا من أكون !

(الأول)

- فإذا فضاء

(الثاني)

- لأصوغ لي أمساً جديد

غده جليد

(الثالث)

- وأظل أحسبه دنا

فإذا وصلت إليه ذاب

وخبا وغاب

(الرابع)

ويمكننا أن نقرأ القصيدة دلاليا لتتحصل في هذه القراءة ثلاثة مقاطع منتخبة من المقاطع الأربعة ؛ وليكون ثمة تدرج دلالي ، هو مقترح جديد لقراءة النص وخطيته الممكنة :

① حقل القوة والدفق اللغوي والعاطفي

② الحيرة والسكون: حقل العتمة

③ حقل الانحلال والذوبان

وهو بالمناسبة يماثل نسقيا ذروة السؤال ؛ فالمتن ؛ ثم النهاية في سلم المقاطع الأربعة كلاً على حدة ؛ والذي تخيلناه تنازلياً كالآتي :

(١) السؤال

(٢) المتن السداسي

(٣) النزول

وإذا ما اعتبرنا كل مقطع إيذاناً بفصل من فصول الطبيعة الشعرية ، فسوف نجد إحالة ميثولوجية قوية إلى شعائر الموت والانبعاث واستمرارها . فكل (نزول) يهيء لانبعاث ، كما ان كل ولادة تهيء لنمو فغياب وهكذا .. ويضاف إلى هذا البعد الميثولوجي العراقي ؛ ما يحيل إلى معاناة سيزيفية تلخصها إعادة المعاناة والخيبة في الانتهاء من العقاب والتحرر من عبء الرحلة صعوداً ونزولاً مع الصخرة ..

إن هذه الرحلة النصية الشبيهة برحلة العروج صعوداً وهبوطاً ، هي مما يؤكد انشغال نازك بمقولات الرومانسية وتكييفاتها العربية حول الحزن والخيبة ، مع مركزية الذات التي عبرت عنها الأنا بحروفها الأربعة المقترحة .

الهوامش

(١) قصيدة (أنا) لنازك في ديوانها الثاني (ظظايا ورماد) - بيروت - ط ٢ - ١٩٥٩ وفي ص ٩٧ وفي (ديوان نازك الملائكة) المجلد الثاني - بيروت ١٩٨٦ - ص ١١٤

(٢) قضايا الشعر المعاصر - بيروت - ط ١ - ١٩٦٢ - ص ص ٣٧ ، ٤٧ و ١٢٠

(٣) يفضل طباعة النص كما هو في الديوان ، إذ يستقل كل مقطع بصفحة؛ كما ان البيت الأول يكون في أعلى اليمين والبيت الأخير في أسفل اليساربينما تتمدد الأبيات الستة بينهما بادئة بآخر كلمات البيت الأولى ، ومنتهية - مكانياً - فوق الحرف الأول من الكلمة الأولى للبيت الأخير .

(٤) الصومعة والشرفة الحمراء - دراسة نقدية في شعر علي محمود طه- بيروت - ط ٢ - ١٩٧٩ - ص ٣٦٩

(٥) نفسه - ص ٣٧٠

(٦) الفتوحات المكية - لابن عربي - طبعة بيروت - المجلد الأول - ص ٧٠

(٧) نفسه - ص ٦١

(٨) الصومعة والشرفة الحمراء - ص ٣٠

(٩) الرومانسية - ليليان فرست - موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والفنون - بغداد - ١٩٧٨ - الصفحات ٣٧ - ٥٠

(١٠) مقالة (الرومانسية ثانية) لرينيه ويليك - في كتاب (مفاهيم نقدية) - بترجمة د . محمد عصفور - عالم المعرفة - العدد ١١٠ - ص ١٧٢ - ١٧٣

(١١) مما يعزز قولنا بالنسقية الايقاعية والدلالية لدى نازك في مرحلة (شظايا ورماد) قصيدتها (خرافات) التي تبدأ بلازمة مشابهة : (قالوا الحياة ..) التي تتغير إلى (قالوا الأمل) وهكذا .. وبين لازمة وأخرى هناك ستة أبيات ذات تقفية هندسية أيضاً - شظابا ورماد ص ص ٦٧ - ٧١ .

صياغات أدونيس النهائية

لماذا كلما أوضحت ازددت غموضاً ؟

أدونيس .

– يحاول الشاعر أن يوجد لتسلطه على نصه ، وإثبات ملكيته له ، مبررات عديدة تتخفى وراء التسميات . كالقول مثلا بالصياغات النهائية ، أي محاولة اعطاء الحق للشاعر بتنقيح نص كتبه، قبل أكثر من خمسين عاما . يعكس هذا التنقيح (الحذف والاضافة والتغيير) الشعور بأبوة الشاعر المطلقة – والمتعسفة – كما يؤدي الى تزوير الوعي ، بإسقاط إحساسه على صياغة تجربة منتهية . ويحرج في النهاية القراءات المدونة للنص قبل التعديل . وهذا ما يفعله أدونيس ، وهو يعيد طبع مجامعيه الشعرية ، أو ينشر قصائده في مجموعة ، بعد نشرها متفرقة . فهو يعيد (صياغة) ما يشاء من عباراتها ؛ بحجة ان « القصيدة ، كل قصيدة ، ما دام كاتبها حياً غير مقدسة . لأنها مفتوحة ، ولأنها فعل لا ينتهي . » – مقابلته في (اليوم السابع) . ويبدو لي إن أدونيس ؛ يخلط هنا بين القصيدة ، وهي في مخاض الولادة ، غير واضحة المعالم ، ولا مستقرة الملامح ، وبين النص الذي ظهرت به ، وتلقاها القارىء متحققة من خلاله ، بدءاً من عنوانها حتى المعلومات التوثيقية (زمن كتابتها ومكانه) مرورا بالاهداء والتصدير او المقتطف الذي يوضع في مدخلها أحيانا .

ولا ينكر أدونيس ان التعديل الذي يجريه ، لا يخلو من قسر . فيقول في مقابلة أخرى « حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر . كأن تدخل حديقة ، فترفع نبته زائدة هنا ، أو تضيف ما تراه مناسبا .. » أسئلة الشعر . ولا نجد صعوبة في تشخيص الخلل في هذا التشبيه . اذ ان تلازم أجزاء القصيدة وعناصرها ، لا يشبه تناسق نبتات الحديقة التي قد نرى فيها ما يزيد ويتطلب انتزاعا أو رفعا . ولعل ادونيس في جرأته على تأريخ نصوصه ، وحرمات أجسادها وأرواحها ، يجد حجته أو مبرره في نفي اعتبار النص وثيقة (كما يقول في اشاراته التي صدر بها الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية الكاملة ١٩٨٥) . وهنا أيضا يختلط التاريخي بالفني لدى أدونيس . إذ ان نفي وثائقية النص الخارجية أمر لا نختلف حوله . والا لما عدنا قراء أو محللين الى نصوص جاهلية مثلا ! ولكن ذلك لا يعني سلب النص أهميته

كوثيقة داخلية ، تشهد على درجة وعي الشاعر ، وهويلامس موضوعه . فيظل كل ما في هذه (الوثيقة) شاهداً على انتاج النص وظرفيته عند الانتاج ، وما تركب في الداخل من ذلك كله .

إن النص ميثاق قراءة لا يجوز ان يعيد الشاعر انتاجه بخامته الأولى . فيما يجوز للقارىء ان ينتج قراءة ثانية له ، بعد ان ينمو وعيه وإدراكه وإحساسه به .

قد يرغب الشاعر في إعادة الصلة بقصائده . ولكن ذلك لا يبيح له ان (يلفق) صلة جديدة . يصرح أدونيس بحلمه في أن يعيد قراءة قصائده كل سنة ، وان يعيد طبع دواوينه لكي « أحذف منها ما يفقد تألقه وأترك ما أراه جوهريا » وحجته هذه المرة هي حرية الشاعر في الانطلاق من أسر قصائده . والبديل المقترح هنا هو ان (يأسر) الشاعر قصائده في سجن وعيه . وهذا معناه ان إطار القصيدة غير مستقر . ومعاينتها بعد ذلك مستحيلة . لأنها تجري على شيء غير متبلور ، وعرضة للفحص بمجهر التألق والخفوت . إن أدونيس يشعر بما سيكون عليه إحساس قارئه إزاء نصوصه المتغيرة بحجةالصياغات النهائية والوعي المسقط . لذا نراه يبرر ذلك في (اشارات) الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية . ولكن تبريره لا يقنع قارئه الذي يراه – أي أدونيس – يجدد الشاعر من الخارج . مخالفا بذلك افتراض دخول القارىء الى أعماق النص وإعادة خلقه . ففي القراءة ، لا يعود ثمة داخل او خارج . اما قوله بأن الحذف والتنقيح يتمان لمنح النص « مزيدا من التوهج .. من التعمق والتأصل » . فحجة لا تقف على منطق فني يمنحها ملموسية . فالتوهج والتعمق والتأصل ، تمنحها القراءة عادة ، وهي تكشف مرة بعد أخرى عن تلازم عناصر النص ، وتستجلي ما لا يبين من جمالياته التي يخفيها الأداء .

القراءة عادة ، وهي تكسف مرة بعد أخرى عن تلازم عناصر النص ، وتستجلي ما لا يبين من جمالياته التي يخفيها الأداء .

إننا سوف نبحث إذن ، عن مبررات اخرى . لهذا التسلط على النصوص ، ولن نجهد في العثور عليها في المقدمة ذاتها . فأدونيس يحدثنا عن تطوير نظرته لكتابة

الشعر نثراً . وإحساسه بأنه كان عليه – منذ عام ١٩٦٥ – ان يعيد النظر في « قصيدة النثر » التي يشكك ضمنيا باسمها وصفتها . إلا انه لا يفعل ذلك لصالح تراجع حداثوي بل لدخول مناطق اكثر تحديثا . يمكن تلخيصها من خلال اشارات المقدمة بأنها « كتابة نثر آخر » هو مزيج من نصوص « تكتبها الأشياء في العالم او تكتبها الكلمات في التاريخ » وهذا ما أطلق عليه أدونيس « ملحمية الكتابة » معتبرا ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧ نموذجاً لها .

يسوق أدونيس عدة مبررات لمغادرة شكل (قصيدة النثر) الذي جرّبه منذ (أرواد يا أميرة الوهم) ١٩٥٨ حتى (المزامير) في أغاني مهيار ١٩٦٥ وتلك المبررات هي محذورات . تتخذ شكل أوصاف لهذا الشكل التجريبي المغاير الذي لجأ اليه الشاعر في مناخ مجلة (شعر) التي خاصمها ، وخرج على حركتها بعد زمن قصير من تأسيسها . في مقدمة المبررات (الأوصاف) نجد : المغايرة الكلية للوزن ، والخصوصية اللغوية ، والموهبة الابداعية العالية ، والمعرفة بالتراث ، والثقافة الفنية ، والاستضاءة بالآخر دون تبني معاييره .

وتلك الأوصاف لم تتوفر فيما أنجز من كتابة شعرية بالنثر . بل أصبحت المحاولات الأولى (إنشاء تعسفيا) على حد وصف أدونيس .

هذا كله حدا بالشاعر الى البحث عن شكل جديد . أو « الخروج من قصيدة النثر الى ملحمية الكتابة » ، مؤصلا دعوته بالاحالة الى مراجع معرفية ، كثيرا ما لمسنا أثرها في نصوصه ، كالاشارات الالهية للتوحيدي ، والمواقف والمخاطبات للنفري .. من بين سواها من التراث الأدبي العربي . ذلك هو السبب الحقيقي لاعادة النظر المستمرة في النصوص . واستمرار الشاعر في تنقيحها كل طبعة .

بعكس الطرق التعبيرية الأخرى ، تكون طريق الشعر لا نهائية ؛ فإنها – يقول أدونيس في مقابلة مجلة اليمن الجديد له – « كلما تقدمت فيها تشعر أنك لم تفعل شيئاً» ولكن هذا الاحساس بالفعل الشعري يجب ألا ينتقل الى أبنية النصوص بعد اكتمالها ، بل الى كيفية التعبير عن التجارب ذاتها .

وهذا يعطي الحق كله للشاعر في البحث عن سبل جديدة للسير في طريق

الشعر . فالعمل الشعري لا ينتهي بمعنى كونه مشروعا لا مفردات . بل ان العمل الشعري ليس الا هذه السلسة من النصوص ؛ وهي تتجاوز نفسها ؛ وتتوالد مفترقة عن بعضها . فالعمل نفسه لا ينتهي بمعنى انه لا يكتمل .

ما يظل ناقصا هو الذي كتبه الشاعر مستقبلا . لا ما يعيد كتابته وهو ماض .

أما حجة أدونيس في نفي وثائقية النص ، وأن الشاعر لا يؤرخ ، فهي حجة ليست لصالح (صياغاته النهائية) — لم أفهم معنى وصفها بالنهائية وهي معروضة بدورها للحذف والتنقيح ! — فنفي تاريخية النص لا تترك جدوى لأية مراجعة سوى القراءة . أما الكتابة فهي ارتهان بتاريخ النص ، ومحاولة مصالحة متنه وفق ذلك التاريخ.

تبقى حجة أخيرة هي القول بأن ما يبقى من النصوص هو ما يشكل « بنيتها العميقة » وهو قول يصادر مكونات تلك البنية . بعد ان يزور بالوعي المسقط تاريخها وكيانها المتحقق في لحظة تماس الوعي بالموضوع من خلال التجربة .

ثم ما جدوى إثبات تاريخ كتابة النصوص المعدّلة ، المعادة صياغتها ؟ ان التواريخ تزهدنا بالتعديلات ، لأنها تؤطر النصوص ، وتحيل الوعي بتلقيها الى أجواء الكتابة الأولى .

ولا تفسير لهذا التمسك بزمن كتابة النص ، الا الشعور بالاعتداء على النص ، ومحاولة كتابته خارج زمنه ، فيكون التاريخ المثبت ذريعة في بقاء النص دون تحوير .

ولكن ، ماذا فعل أدونيس وهو يعيد طبع أعماله الشعرية الكاملة ؟ ان كل تغيير او تعديل أو حذف ، أجراه الشاعر ضمن (التنقيح) ، له — دون شك — دلالة على مستوى التلقي .

فالشاعر لا يفعل ما يفعله استجابة لدوافع فنية فقط . بل يستجيب لضغوط جمالية ، تكونها تصوراته عن تلقي نصوصه وفق المتغيرات . لقد تفحصت الأعمال الشعرية الكاملة (الطبعة الرابعة ١٩٨٥) فلاحظت ان الشاعر يجري تغييرات (أساسية وأخرى ثانوية) على أعماله .

منها ما يتصل بالعنونة . فالعنوان في مفاهيم القراءة اليوم ، عنصر دال . انه ليس لافتة .بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القصيدة . « وهو الذي يحدد هوية القصيدة .. والأساس الذي تبنى عليه » كما يرى الأستاذ محمد مفتاح في (دينامية النص) .

وقد كانت الطبعة الأولى من أشعار أدونيس (١٩٧١) تحمل عنوان (الآثار الكاملة – شعر أدونيس) بينما أصبح عنوان الطبعة الجديدة كالاتي .

أدونيس

الأعمال الشعرية الكاملة

وإذا كانت كل قراءة ، غير مبرأة ، لأنها ذات نوايا . فإن ارتفاع اسم الشاعر فوق العنوان في هذه الطبعة ، يمنحنا الحق في تصور بداية صلته التسلطية بالنص ، وهيمنته العليا عليه .

ثم اذا تأملنا إبدال (الأعمال) بـ (الآثار) نكون قد تعرفنا على نزعة حداثوية أوروبية ، تتمثل في أعمال الشعراء الكاملة لا (آثارهم) . كما يرتبط مفهوم (العمل) باستمرارية ونفاذ لا يتيحهما (الأثر) لأنه (خارج) سلطة كاتبه .

أما الوصف بالشعرية (الأعمال الشعرية) فهو إصرار من أدونيس على تشخيص ما يكتب ، وتحديد هويته بعد ان غيبته الطبعة الأولى المكتفية بعبارة (الآثار الكاملة) ، رغم عنوانها الجانبي التفسيري : شعر . ونظل في إطار العنونة ، لنجد ان مجموعة (وقت بين الرماد والورد) يصبح عنوانها في الطبعة الجديدة : (هذا هو أسمي) . وهو في الأصل عنوان أحدى قصائد المجموعة الثلاث ، ذات الموقع الخاص في شعرأدونيس (ولا يخفي ذلك هو نفسه في المقابلات التي أجريت معه) ولكن تقديمها عنوانا للمجموعة ، وحذف العنوان الموحي والشاعري (وقت بين الرماد والورد) له دلالة لا تخرج عن نطاق تأكيد الذات ، خاصة ان نحن استعدنا الدوي الذي أحدثته (هذا هو اسمي) ، اوتمثل شعراء المرحلة لأجوائها وتأثرهم بها ، وكذلك مقدار البوح الذاتي عن النفس فيها . ويعطينا تغيير آخر في الطبعة الجديدة ، الفرصة لآختبار (شكلانية) أدونيس او تجريبية التي دخلها منذ (مفرد بصيغة

الجمع).

لقد تحول عنوان مجموعته (كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل) ١٩٨٠ ، الى (المطابقات والأوائل) فقط . متخففا من طول العنوان واحالته التراثية واللعب بالطاقة النثرية للعنوان (كتاب – القصائد – تليها) .. وفي عناوين أخر ، تتأكد نزعة الحداثة جماليا . فعنوان قصيدته الجديدة هو :

خليط احتمالات

قداس بلا قصد

وقد كان (كتاب القصائد الخمس ....) كالآتي :

قداس بلا قصد

خليط احتمالات

أما قصيدته في الديوان نفسه :

مراكش / فاس

والفضاء ينسج التآويل

مراكش / فاس

إلا ان أدونيس وضع كلا من العنوانين الأولين في صفحة منفردة وكأنه باب يضم فصولا . فيما غدت (مراكش / فاس) جزءا من الفضاء ... و(قداس ..) بعض خليط احتمالات . ويمكن ان نستشف الوعي الجديد بالحداثة من خلال إعادة العنونة .

فقصيدة (صوت) يصبح عنوانها الجديد (براءة) . وقصيدة (تقادير) يصبح عنوانها (رؤى) – وتتغير الكلمة في القصيدة كذلك :

يا تقاديرنا على الأرض ... (قصائد أولى في طبعة ١٩٧١)

يا رؤانا على الأرض .. (الأعمال الشعرية .... ١٩٨٥)

ويكون عنوان قصيدة (آخر الدرب) في الطبعة الجديدة هو (الأشياء) . ويلجأ أدونيس الى التغيير لغرض التفسير . فيسمي (صورة وصفية) بعنوان جديد هو (صورة سحر) لبيان المقصود ، ولتهيئة القارىء لاستقبال صفاته . وقد لاحظت أنه يفسر الصورة حيثما جاءت . فيسميها (صورة حيرة) (صورة يأس وصفية) .

ومن مظاهر ميول أدونيس لتخفيف الشكلية ، اعتماده الترقيم العربي داخل أغلب قصائده التي رقّم مقاطعها باللاتينية : (مراكش / فاس) مثلا . وهذا جزء من مظاهر فهمه الجديد للصلة بالغرب ، وتأكيد الشخصية . فالأرقام هنا ليست مجردة . ولم تقصد لغرض حسابي او تسلسل تراتبي فقط . وفي اطار تخفيف الشكليات نلتقي بإشارة مهمة أخرى : فقد لاحظت ان أدونيس يحذف الخط المائل بين الكلمتين وآخر السطر ،حيثما ورد في (مفرد بصيغة الجمع) حسب الطبعة الجديدة. وهذا ما سنراه في المثال الآتي من عشرات الأمثلة :

– **الطبعة القديمة :**

وجه يجتمع بحيرة / يفترق بجعاً

صدر يرتعش قبرة / يهدأ لوتساً

حوض يتفتح وردة / ينغلق لؤلؤة

–الطبعة الجديدة :

وجه يجتمع بحيرة　　　يفترق بجعاً

صدر يرتعش قبرة　　　يهدأ لوتساً

حوض يتفتح وردة　　　ينغلق لؤلؤة

ودلالة حذف الخطوط هنا ، هي التحرر من مجانية الاشارة ، ومن النزعة الشكلانية التي هيمنت علي تجربة أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع) خاصة . وإذا واصلنا تتبعنا لدلالات الحذف لتوقفنا عند حذف الاهداءات خاصة . ان الاهداء يوجه القصيدة باتجاه المهدى اليه . ويفسر كثيراً من نداءاتها ويصنع فضاءها أيضا . ولا يمكن اغفال الاهداء كواحد من موجهات القراءة القوية .

الا ان أدونيس يحذف الاهداءات كلها من الطبعة الجديدة ؛ عدا اهداء ديوان (أغاني مهيار ..) الى زوجته خالدة ، والمصوّر بخطه كما هو في الطبعة الأولى .

لقد غابت أسماء انسي الحاج وحليم بركات وسلمى الخضراء الجيوسي ومنير بشور وفؤاد رفقة وسعيد تقي الدين ، عن القصائد التي أهديت اليهم . رغم ان بعضها تغيب دلالته بتغيب المهدى إليه (اترك لنا وراءك : الى سعيد تقي الدين) مثلا. لكن الاهداء المحذوف الأكثر دلالة هو الذي كان يتصدر (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) : تحية لجمال عبد الناصر مع عبارة اطراء متحمسة . فقد خلت منها الطبعة الجديدة .

المراثي التي كتبها لأبيه وحدها لم يمسها التعديل والتنقيح . ضمت الى بعضها تحت عنوان رئيس هو (الموت) وعنوان جانبي : ثلاث مرثيات الى ابي . انه الملكوت الذي لا يدخله الا خاشعا حيث لا صياغة الا ما استقر . يضيف أدونيس الى الطبعة الجديدة قصيدتين لم تحوهما (الآثار الكاملة) هما : (سمعته وفي فمة حجارة) من شعر التفعيلة ١٩٥٧ و (أرواد يا أميرة الوهم) قصيدته النثرية الأولى ، المكتوبة في بيروت عام ١٩٥٨ وفي شهر تشرين الأول تحديدا . وقد حرص أدونيس على تسجيل هذه المعلومات . وتفسيري لهذه الاضافة هو حرص أدونيس على إثبات حقه في ريادة الكتابة شعرا بالنثر. والا لكان أغفلها بسبب مستواها الاعتيادي . وسريان مبدأ التنقيح والصياغة النهائية عليها .

ويمكن ان نلاحظ في قصيدة (أرواد ..) – وهي اسم لابنة الشاعر – نزعتها الخطابية ؛ تأثرا باللغة الشعرية السائدة آنذاك . ولعلها أقرب الى الشعر المنثور باعتمادها على المخاطب ؛ شخصا خارج النص ؛ او مجسدا تتجه اليه :

وتأتين يا طفولة يا تميمة العمر ، والموت يرسم صلباننا ، ويقضم أطرفنا الحالمة وليس عندنا لأرواد غير الشعر وغير اطياف من البحر والكنائس . وتتركيننا ، يا حضورنا ، لأيامنا الميتة ، حفر صغيرة كأجسامنا مسقوفة بالصلاة والرمل .

املأني يا وهم الطفولة ....

ولكن تظل لأدونيس – عدا السبق الزمني والريادة الفنية واشتقاق مصطلح

قصيدة النثر – جرأته في استحداث السطر الشعري ، دون تدوير في الوزن . واعتماده الجملة الشعرية بدل البيت ، وفضاءات الخيال التي تصنعها صوره .

* * *

يلاحظ القارىء تغيير أدونيس لترتيب قصائد مجموعته الأولى ، تغييراً توخى منه إبراز بعض القصائد . فيما أجرى حذفاً لكثير من أبيات القصائد . وحذف قصائد طويلة أو مقاطع .

وقد حاول أن يغير خطابه من المباشرة الى الغياب ، معدلا مفرداته الأولى ، حاذفاً العادي او العامي منها . فقصيدته القصيرة (البيت) التي كان نصها كالآتي في (قصائد أولى) :

حكاية العفريت يا بيتنا

بعد ، على شفاهنا ، تخطرُ

يخبئها المحراث والبيدر

فيك تعرفنا على حالنا

فيك حلمنا بالمجاهيل

نقفز من كون الى آخر

نطفر من جيل الى جيل .

– تصبح في (الأعمال ..) :

حكاية الأشباح في بيتنا

بعد على شفاهنا تخطر

يخبئها المحراث والبيدر ،

فيه تنوّرنا مسافاتنا

فيه حلمنا بالمجاهيل

نقفز من كون الى آخر

نقفز من جيل الى جيل

ولا شك ان الغائب (فيه ..) مقصود في الخطاب ، لتخفيف موسيقى القصيدة وهو وعي مسقط من حاضر أدونيس المتسلل الى الماضيه . كذلك ما أجراه من تغيير في العبارة العامية (تعرفنا على حالنا ..) و (العفريت ..) ولدي أمثلة كثيرة على تسلل هذا الوعي المقصود ، اكتفي بإيراد اكثرها دلالة . وهو حذفه كلمة (دروب) ووضع كلمة (فضاء) محلها :

ياقصة تسير بي دربها

الى دروب الزمن الأول

فتصبح : الى (فضاء) الزمن الأول !

والفضاء من مفردات ادونيس في مرحلته الشعرية اللاحقة . ويتأكد ذلك في حذف المطالع المباشرة لقصائده في المرحلة الأولى خاصة . وفي حذف المفردات الغريبة مثل (يتمعك) و (تشلعت) و (نعايا) . أخيرا :

تظل مقولة الصياغات النهائية بحاجة الى تبرير اكثر اقناعاً . اما القراءة الفاحصة المعمقة فلن تغفل دلالات تلك الصياغات الجديدة . وما تعنيه التنقيحات من معان ، لها في القراءة الجديدة ، اكثر من مغزى .

ملاحظات

– الطبعة الجديدة التي جرى فحصها هي طبعة دار العودة بيروت – ط ٤ – ١٩٨٥ – المجلد الأول والثاني .

– الآثار الكاملة لأدونيس بمجلدين – دار العودة – بيروت – ط١ – ١٩٧١. وكذلك مفرد بصيغة الجمع – وكتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل .

– (صياغة نهائية) عبارة وضعها أدونيس على كتابه الشعري الأخير (احتفاء بالاشياء الغامضة الواضحة) – دار الآداب – بيروت ١٩٨٨ . وفي اعلان الدار نفسها عن طبعة جديدة تصدر هذا العام من دواوين أدونيس .

– المقابلات مع أدونيس ، التي اقتطعتُ منها كلامه على (تنقيح) أعماله هي: مقابلة في اليوم السابع – أجراها عيسى « مخلوف – ١٠ / ت ٢ / ١٩٨٦ . ومقابلة في مجلة (اليمن الجديد) ع ٣ – مارس – ١٩٨٨ أجراها عبد الباري طاهر . ومقابلة في كتاب منير العكش – أسئلة الشعر – بيروت – ١٩٧٩ .

– للحذف الذي يجريه أدونيس دلالات أخرى منها : تغييب المرجع . فهو إذ يحذف البيت التالي في مرثيته لأبيه ، فإنما يريد قطع الصلة بالمرجع (ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً) : والبيت المحذوف من الطبعة الجديدة هو :

حملني الماضي وخلى صدى

منه يناديني من الآتي

– ويأتي الحذف تجنباً للمباشرة مع محمولات فكرية واضحة كحذفه البيت الآتي :

فكأن لم تتركز على الشمس بغداد

ولم يصنع الورى لبنان

– يطرأ تغيير في ترتيب الأبيات . وأشد ما نرى ذلك في قصيدة (أرض

بلادي) حيث أصبح البيتان العاشر والحادي عشر ؛ أولاً وثانيا . فيما أصبح البيت الأول سادسا والثاني تاسعا والثالث عاشراً والرابع حادي عشر والخامس ثالثاً والسادس رابعاً والسابع خامساً والثامن سادساً والتاسع سابعاً . وحُذف البيتان الأخيرتين !!

ويحذف أدونيس بعض المطالع الرتيبة او غير الدالة ، ليبدأ من منتصف القصيدة أحيانا .

– من الأشياء المحذوفة التي لم أتامل طويلا دلالة حذفها : مكان الولادة وتاريخها في (مفرد بصيغة الجمع) من الطبعة الجديدة .

– وكذلك ابدال مفردات بأخرى مثل : ينوس بدل يهوي ، ويلتئم بدل يلتحم وأفراس بدل احصنة .

– وتغيير تشطير الأبيات وترتيب المفردات وفق أنساق جديدة .

العذاب السعيد
أو
جنات رشدي العامل

١ – لكي تصل الى رشدي في سريره الذي تلازم وإياه في سنواته الأخيرة ؛ فإن عليك أن تجتاز بابا لا يغلق على الدوام ؛ ثم تعبر حديقة جانبية ؛ ستعلم منه أنها (حديقة علي) – ولده البكر (١). التي زرعها قبل سفره ؛ فصارت عنوانا لديوان رشدي الاخير ، واسما لقصيدته الرئيسة ذات المقاطع المتعددة .

وحين يجيء صوته مرحبا ، مستبقا رؤية القادم ، يكون قد أزاح الغطاء أو ابعد كتابا (٢) . فكأن سريره هو العالم . يواجه الخارج وهو مبحر . بحره الشعر ومياهه الكلمات . الغرفة : كأس وسجائر وصحف متناثرة وكتب مصطفة دون ترتيب أو مرمية على الأرض . جدرانها صور ولوحات باهتة وقديمة . من إحداها يطل وجهه فتيا . البورتريت يحاول إحضار فتوة الشاعر الذي كان ؛ ويستبق الغائب بمحاولة حصر حضوره قسريا عبر ملامحه الجميلة . ليس بعيدا عن اليد ، ثمة هاتف مشرع لإحضار أي صديق في أي وقت ، من أي مكان البصرة أو القاهرة أو باريس ؛ فجراً أو ظهراً أو آخر الليل . لا فرق . حين يراني عادة يهز يده اليمنى التي زادها الوهن

حواشي (هاربة من المتن)

* سيكتشف القارىء ان عنوان :(العذاب السعيد) مستل من مقابلة مع رشدي العامل يعرف فيها الشعر (هل يعرف الشعر حقا ؟) بانه « ذلك العذاب السعيد » مازجا بالم وما سوشية بين لذة وجرح يهبهما له كونه الشعري الذي لا كائن اسمه رشدي بدونه .

اما عنواني المقترح الاكثر دلالة على فهمي لنص رشدي فهو : (حرب الواقعات) . إن لي اسبابي التي يبررها المقطع الثاني من نصي النقدي هذا .

(١) بقانون الصدفة المحض (هل للصدفة قانون ؟) ان تترمز الحديقة شعريا لتصبح البداية ، بداية رشدي بولادة ابنه علي حياتياً ؛ والنهاية نهاية رشدي ، بعنوان اخر دواوينه شعريا . وما بين انتكاساته الصحية الاخيرة وموته؛ تبدل سريره ؛ فاصبح في الجدار القصي البعيد عن الحديقة . كانت تلك عندي علامة شؤم .

(٢) وربما كأسا ؛ فنجان قهوة صغيراً يستخدمه كأسا .

والمرض جمالا وترفا . ثم يقول : إجلس ، مشيرا الى أي فراغ حوله : السرير أو الكرسي . ثم يقول : إسمع هذه القصيدة . ويمد يده تحت السرير او تحت الوسادة أو يفتش في صفحات كتاب .. ليجد القصيدة .

حيث تمتد يد رشدي يخرج الشعر . وكنت أداعبه كل مرة بهذه الحقيقة : انك تخرج الشعر من أي مكان حولك . وكان هو لاز يفتأ يذكرني بهذه الدعابة كلما التقينا .

(بالنسبة لي لم تلك دعابة أو طرفة .) إنني احس ذلك وأعتقده . فيد رشدي لا تبعد عن الشعر الا بعدها عن القلم . وهذا هو سر شعرية قصائده (أو بالاحرى قصيدته . فرشدي لم يكتب إلا قصيدة واحدة يغنيها بألف صوت وألف مفردة . يهمس بها أو يصيح . يباشرها أو يناجيها . لكنها هي دون سواها .)

٢ – في نصه تحتدم الواقعات ، بل نصه حرب واقعات استهلكت حياته فأراد أن يأسرها في شعره ليتغلب عليها بعد أن هزمته . فيباشرها ويحاورها ثم يطلقها الى فضاء حرص أن يكون أوسع ما يستطيع .

ويمكننا ان نسمي – إن شئنا – بضع واقعات :

– واقعة المرأة :

مجنون من يحسب أن امرأة

تعشقه وحده (٣)

– واقعة الانتماء :

فالعالم ليس السجن

وأهداب الدنيا بستان

العالم ، يا ولدي ، الانسان

---

(٣) الشعر المجتزا وماسيليه من دواوين رشدي المتفرقة . غير موثق ، لأنني اهتم بدلالته لازمنيته . وبعضه من ديوانه الماثل للقراءة (الطريق الحجري) .

– واقعة الإبن الغائب

يا ولدي ترحل ؟

ها أنت بعيد

شاهدت اصابعك الملمومة حول الكاس

وعينيك السوداوين

تغيمان وترتعشان (٤)

– واقعة المرض :

ساقاي مشلولتان

لن استطيع اليوم

ان اركض في الحارة

– واقعة الموت (يعبر عنها مجازيا هنا بالظمأ أو الجفاف ..)

وحدي شجيرة صبر فاتها مطر

وخـافق متعب جفـت حنايـاه

يظل يصرخ من جوع ومن لغب

إن غاب عن فمه المنهوم ثدياه (٥)

أو بتعبير مباشر : (زارني الموت / ما ألعن الموت ..)

واقعات لا تنتهي . تتنوع لتجد لها معادلا في الشعر . وما السرير (الذي كنيتُ عنه بالعالم) إلا متمما للحديقة التي زرعها علي . وهي « حديقة رشدي »

---

(٤) الاصابع والكاس ، العينان المرتعشتين ، هي كسر مهربة من رشدي الى ولده ، صورة فذة لرسقاط شعري – شعوري .

(٥) تتسع لوحة الواقعات الى تنويعات اخرى يمكن ان تقترحها قراءة نص رشدي . لكن بؤرتها واحدة

كما لاحظ الشاعر حميد سعيد وهو يكتب مقدمة لديوان (حديقة علي) .اسقاطية أخرى في ارتباكات شعورية يمر بها رشدي .

وحين يحدد الشاعر ابعاد عالمه لا يعسر عليه ان يصير كل شيء شعراً .. شعراً أليفا بسيط التراكيب ، عالي النبرة ، موسيقيا ، تنتحر معانيه من اجل حياة قافيته وايقاعية في الشعر لاتقف الاشكال عنده في حدود ما . فالتقليدي والحديث ؛ العمودي والحر ؛ المباشر والمرمز ؛ اسماء لا تهم رشدي ، فتراه يكتب من هذا وذاك؛ فكأنه شعراء عدة في واحد (٦)

٣ – في ٨٦/٧/١١ يهديني (٧) . رشدي نسخة من ديوانه (حديقة علي) وعليها يكتب إهداء مشاكسا :

« أخي حاتم ؛ سأظل شاعراً رومانسياً ».

لقد كان يشير ، دون شك ، الى مقالتي عنه « غناء الألوان المهاجرة » (٨) .

حيث قلت إن رشدي قد وجد خطابه عبر نبرة غنائية وجو رومانسي يؤطر قصائده ؛ حتى تلك التي يوهم القارىء بأنها واقعية (احتكاما الى موتيفاتها : حدث – شخصية – موقف) فهو يختار زوايا ومداخل ومعالجات ، تضعه دوما في (مواجهة) موضوعه مباشرة . فيعلو صوته ؛ ويتجه الى الخارج ؛ مبرزاً ذاته لتكون (بؤرة) تنطلق منها إشعاعات نصه حتى تلامس الخارج ، لكنها مشدودة الى مركز بدايتها : الذات . فغنائية رشدي وجدت في المأساة موضوعا وشكلاً تعبيريا متلازمين.

---

(٦) على مستوى البنية ؛ لا بد من خسائر حين تنشطر الرؤية حديثة وتقليدية ، فينسحب من هذه على تلك . هذه على تلك . هذه الملاحظة تفسر المباشرة في شعره الحديث . إن نوعاً من خطاب تقليدي يسود شعره ، لكنه متسع لثياب الحداثة كما يفهمها هو طبعاً .

(٧) الفعل المضارع (يهديني) إشارة غير مقصودة اصلاً ؛ اكتشفت انني بها أحاول إقصاء الغياب ؛ غياب رشدي ، الذي يمثله الفعل الصحيح ؛ الماضي (أهداني) .

(٨) ليست مقالتي عنه . بل بالاحرى عن مجموع شعره لمناسبة صدور ديوانه (هجرة الالوان) عام ١٩٨٣ . والمقالة منشورة عام ١٩٨٥.

كما أشرت في المقالة ذاتها الى مناقشة بينه وبين الزميل ماجد السامرائي (٩) .

وكان رد رشدي على السامرائي بعنوان طريف وموح : « نعم . أنا شاعر رومانسي »

فهل كانت رومانسيته أمتيازاً أم عيباً ؟ تقليدا ومحافظة أم خصوصية وهوية ؟

إن الخطاب الرومانسي واضح في شعره . فالقصيدة ؛كما اعترف في مناقشته تلك : « تتحكم بي الى درجة العذاب . تمزقني . تفري عروقي . وأحيانا تتعطف علي فأحبها في الحالين . » قصيدته استجابة لحالة . ورد فعل على صدمة . وكنت أرى الاطار الغنائي أنسب الأطر لخطاب فيه من العناصر ما يشتمل عليه خطاب رشدي من مفردات مأساوية ، وضغط خارجي تنوء منه القصائد . ولقد كان رشدي يخلط ذلك كله بحاسة غريبة .

كان (يشم) الالوان كطائره الذي يقول عنه :

الطائر المذبوح

يشم لون عشه

فتستفيق الروح (١٠) .

٤ — في آخر مقابلة معه — قرأتها (١١) . ، يتحدث رشدي عن (وجه أمه) : واحدا من رموزه المتكررة ، ثم يروي فجأة واقعة حياتية عن امه التي قالت له قبل أيام : « إن الابناء يأخذون أمهاتهم الى المتنزهات والمسارح . اما رشدي ففضيلته أنه لم يترك سجناً أو مستشفى لم يرني إياه . »

حياته مغطس يجر من حوله إليه . وتلك كانت حدود عالمه . مكانه فوق السرير أو بين الجدران .

---

(٩) في مجلة الاقلام — شباط — ١٩٨٥

(١٠) وسنجد في قاموسه الشعري ؛ كلون عشه المشموم ؛ بستانا يضحك للجدول ، وساقية تغني للزنبق . ويدأ تاسر قيداً . سنجد ؛ جرح ضوء ؛ وعطر لون ؛ولون همسات وكلمات ؛ ولونُ حزن ولون شمس ؛ وطعم ثدي.

(١١) في نيسان ١٩٩٠ — مجلة الافق .

قبل عام كتب قصيدة (رمال المرفأ) وهي مهداة الى صديقه الشاعر محمد سعيد الصكار وقد حذف الاهداء في الديوان . لا تقول سوى جملة واحدة عبر أبياتها المتعددة : (لم اسمع بباريس . لأنني لا أعرف إلا مكاني هنا مكاناً .) فالمكان عنده مقدس .

كثيراًما تحسر وهو يدخل حديقة اتحاد الادباء ببغداد . ففي نهاية الممر الصغير، حيث تتكدس الان الصناديق الفارغة والاشياء القديمة ؛ كانت الزاوية المخصصة لرشدي وشباب الشعراء (١٢) . حين تأسس الاتحاد الادباء لاول مرة .كان أسمها (المرفأ) وقد اتفق الأصدقاء أن يضعوا ذلك الاسم فوق إصداراتهم .

ماذا حل بالمرفأ ؟

مطابقة اخرى بين واقعة خارجية وواقعة شعرية .

إن مفردة (المرفأ) وتنويعاتها (١٣) .هي اكثر المفردات إلحاحا في شعر رشدي . فقد كان يري العالم بحراً .. والسعادة مرفأ لا تصله السفن إلا غرقى أو محطمة .

يعادل ذلك (الظمأ)

حالة أخرى عاشها رشدي ووافق في تشخيصها ما ذهب اليه الزميل السامرائي في دراسته عنه . فهناك ترميز للظمأ عبر « كأس بلا شارب ؛ أو فانوس بلا ضوء . أو قاع نهر يابس .. » وفي قصيدة مهمة هي (سوناتا للوحدة) يتماهى مع تلك الصور ويؤكد حالة الظمأ التي عبر عنها :

وانا ضوء الليل

وحارس نصف الليل

وقاع النهر اليابس

وطفل ضيع طعم الثدي

والكأس يغادرها الشارب(١٤) .

---

(١٢) منهم الصكار وسعدي يوسف وحساني علي ... وآخرون

(١٣) سفن ومراكب واشرعة وبحار وشواطيء ونوارس وبحارة ومبحرون ..

(١٤) حالة (الظما) موجودة في شعر رشدي المبكر ؛ فمن شعره عام ١٩٥٥ نقرأ :

كأسي الى ثغري مشدودة

فارغة ، ظمآى الى الخمر

وصورة (الكأس الظمأى) ذات دلالة كما بينا .

الشارب المغادر هنا يترك ظله في الكأس الفارغة . فيغدو ظمأ الشارب ظمأ الكأس نفسها . هكذا يلتقط رشدي (ثيماته) الشعرية .

٥ – كان يدهشني فيه وفاءه للموتى من أصدقائه والبعيدين .. في الذاكرة الان حماسته للملف المعد في الصحافة عن حسين مردان ؛ وآخر عن يحيى جواد ؛ وثالث عبد الأمير الحصيري . كان يسجل أدق الذكريات وكأنها تجري الان أمام عينيه .

هل كان يرى موته وغيابه فيهم ؟

أم أنه كان يستثير بهم شعره (أي حياته الباقية) ؟

حين ذكرته بقصيدة سعدي المهداة اليه (بطاقة زيارة) (١٥) .

حدثني عن مرجعها ، وهو وعد بينهما منذ ثلاثين عاماً ، بأن يزور أحدهما الاخر ليلة رأس السنة عام ٢٠٠٠ .

بعد أيام كان رشدي يكتبه قصيدة بهذا المعنى هي (بوح) المنشورة في هذا الديوان .

لقد تحولت الواقعة شعراً .

هكذا يخلق رشدي العامل أشعاره . بل هكذا يكرر بعبارات متجددة ،جملته الشعرية الواحدة التي انفق عمره في تريدها .

٦ – في (الطريق الحجري) تتواصل رؤى الشاعر حاملا عذابه السعيد ، مؤكدا صوته الذي لازمه منذ بواكيره حتى نضجه .

إنك لا تكاد تحس إنحناء أو انحرافا أو تبدلا . وبقدر ما يصبح ذلك مأخذاً

---

(١٥) وفيها إشارة الى عام ٢٠٠٠ وقد كررها رشدي لتصبح مولداً لقصيدته . تذكرنا بقول سعدي :

عام ألفين ؛ وفي منتصف الليل ؛ وفي باب حديقة

سائر مر

خطاه المثقلات

برصاص العمر الضائع ؛ تروي كيف ماتوا

فنيا بمفهوم التحديث ، فإنه سيغدو امتيازاً لشاعر وجد نفسه في إطار ما . وراح يعاود التعبير من خلاله .

الجديد في (الطريق الحجري) بروز واقعة المرض تمهيداً للغياب بشكل لافت. واسقاط ذلك على مجمل قصائده في المراثي الكثيرة والتذكرات (١٦) .

فكأن (الطريق الحجري) خلاصة حياة ، تحضر فيه مفرداته وموضوعاته ولوازمه الشعرية لتواجه معه ما ينتظره من ذبول وغياب .

لهذا تترقق بنية القصائد حتى تصير غناء وامتثالا للايقاع الواضح ؛ المهيمن بحدته على سواه من عناصر الاسلوب .

٧ – أعنّي ..

لأقرأ فيك الغياب

أعرني إذا لزم الأمر عكاز وحدتك الآهلة

وقل لي : أحقاً قطعت الطريق ؛ وجزت الحديقة

وهزوك في النعش سبعاً ؟

أجبني

.. فقلبي يخبئني عنك كي لا أراك (١٧) .

---

(١٦) لا يعني ذلك أن رشدي لا يتكر لنفسه المداخل أو زوايا الخطاب : فهو في قصيدة (رمال المرفأ) مثلاً يتخذ الحوار وسيلة لتوليد التداعيات . لكن مرجعه الاول (الواقع الخارجي) حاضر بقوة . انه خلاصة ما يحيل اليه الشاعر وما ينطلق منه في أن واحد . إلا ان السمة الاسلوبية في (الطريق الحجري) تتقدم على أنها شفافية الجسد وهو ينزف الشعر انتظاراً لغيابه فيما تخترقه الروح بقوتها الاثيرية فتعبره بوجد ورقة .. وعذوبة .
إنها – في رغبة منها (بالانفلات) من شجن الجسد – تعرض رغبتها في (الافلات) من الموت ذاته . تلك جدلية اكيدة يقرأ بضوئها شعر رشدي الاخير الذي يجمعه ديوان ما بعد غيابه ؛ أو ديوان حضوره الرمزي هذا ؛ (الطريق الحجري) .

(١٧) أبيات لي في تذكر رشدي ؛ بعد موته مباشرة ؛ قرأتها وسواها مما ليس هنا ؛ في تأبينه الاربعيني .

عن الحجر والهيكل العظمي للهدهد
قراءة عابرة في قصيدة درويش
« عابرون في كلام عابر »

« لتاريخ يمزح . ولكن من قال : إن من حق البشر أن يمزحوا ؛ بهذه السماجة ، مع التاريخ ؟ »

محمود درويش

لا يمكن قراءة قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر) دون الإحاطة بإطار يحيطها بعنف ويصنع ذاكرتها الخاصة التي يمتزج فيها الفني بالفكري والداخل بالخارج والنص بما حوله .

فهي من القصائد التي تندرج تحت صنف من الاستجابة ؛ يمتلك قوته من قوة المستجاب له .

وإذا كانت الاستجابة – أي وثيقة النص – هي الداخل المتحقق ؛ فإن المستجاب له ، المغيب والمقصى إلى الخلف أو الهامش ؛ هو الخارج الموجود وراء الملفوظات التي شكلت نسيج هذا النص .

ولنسم الآن هذا الاحتدام في خطاب النص ؛ المتخذ من صيغة المخاطبين « أيها المارون » مرتكزاً ؛ إحالة إلى جو متوتر يلخص ما وصل إليه الاصطدام بالاحتلال الاسرائيلي من مستوى منذ نهاية عام ١٩٨٧ .

لقد خرج الفلسطينيون إلى الشوارع بأسلحة بدائية – هي الحجارة – كانت تمثل المتاح الوحيد لهم .

كان الأطفال هم الشهود الأوائل . لقد رأوا – كما في الأقصوصة – الأمبراطور عارياً بلا ثياب تماما .. ولم يروا فيه القوة المفترضة التي تلجم الأفواه وتصنع للعيون مدى رؤيتها .

وابتدأ فصل جديد من المواجهة أشبه بالنزف يبدأ بقطرة صغيرة ، ثم يصبح طوفاناً.

بعد قرابة شهر من اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في الأراضي المحتلة ، كتب محمود درويش هذه القصيدة التي تعكس موسيقاها المندفعة وقوافيها المتكررة ؛ انفعاله بالانتفاضة ؛ ورهانه عليها في الوقت نفسه . لقد كان الخارج يضغط على الخطاب الشعري ويوجهه ، فيصبح نداؤه أشد من نداء النص ، فلا تنجح الصور والتقنيات الفنية في إخفاء المغزى الذي لا تستوعبه إحالات أو إيحاءات أو ظلال ، بل يسمي نفسه بمباشرة أنقذها أمران فلم تغرق القصيدة :

الأول : استنطاق التاريخ الذي يمثل (الماضي) والزمن الميت بخرافته (الهيكل العظمي للهدهد) .

الثاني : السخرية المعهودة في شعر درويش ؛ وهي تتجسد في المفارقة الأساسية بين المخاطب والمتكلم ؛ وفي التلاعب بالالفاظ أيضاً .

إن الشاعر بعد أن اختار زاوية المواجهة بين ضميرين ؛ أعطى للمخاطبين كل ما هو عابر يستند إلى الماضي الذي لا يمكن التوثق منه أو الوثوق به .

فثمة لهؤلاء المارين : كلمات عابرة وأسماء وساعات وسرقات عديدة وصور. وهي كلها مستندات وهمية وضعوها (هم) دون سند ، ولذا فهي قابلة لأن تغيب مرة واحدة فيختفوا بآختفائها .

لقد ارتضوا أن يحتلوا (زمننا) بنداء الماضي الذي صاغوه (هم) ثم صدقوا أنه حقيقة . ولذا صار من الصعب أن يعرفوا كيف ينهض حجر من الأرض ، ليكون بناء يعلو حتى يغدو سقفاً للسماء .

إن القصيدة بمقاطعها الأربعة تتجه تدريجيا نحو تجسيم المواجهة بين قوة (مدججة) بالأوهام والأساطير ؛ وقوة (عزلاء) تبدأ من حجر ودم ولحم . ولكن البقاء دوماً للحقيقة التي يمثلها الجسد المرتبط وواقع .

والمرور المؤقت هنا لا يعني الرغبة في إفناء الآخر ، لأنه موجود وحسب ، كما أرادت القراءة الصهيونية أن تلخص مشوهة عن عمد .

إن المرور يعني زوال الوهم وانقراض الأسطورة المنقرضة !

حتى وهي تسلح نفسها – في المقطع الثاني – بالسيف والفولاذ والنار والدبابة وقنبلة الغاز .

القوي ضعيف في القصيدة ، كما هو في المواجهة خارجها . ذلك أن العنف المواجه بالدم واللحم والحجر والمطر ؛ عنف وهمي كالكلمات التي يتسلح بها من حفريات الماضي الكاذب . عنف تواجهة الحرية « أن نحيا كما نحن نشاء » ويرفضه منطق الإيمان بالانسان الأقوى من كل عنف ، والمتساوي مع سواه بمنطق الطبيعة « علينا ما عليكم من سماء وهواء » .

تلك حقائق بسيطة يغيبها خطاب المحتل ، ثم يتصرف على أساس أنها نهائية الغياب لا تحضر ؛ ما دام لا يريد لها أن تحضر .

لقد تضافرت (اسطورية) الخطاب الصهيوني ووحشية فعله العنيف : بناء الهيكل مجدداً والبكاء بدموع حارة عند حائط المبكى – حتى قبل غسل الأيدي من المجازر الجماعية – وشحذ الأسلحة المدمرة التي تبدأ بتكسير الأطراف وهدم البيوت والمزارع ولا تنتهي بقتل الأطفال والعاجزين .

الهدهد ؛ رسول سليمان إلى رغباته بالفتوحات ؛ هيكل عظمي لم يبق منه إلا ما يتركه الزمن لجثة متفسخة .

أما الفلسطيني – غير المسمى بآسمه في القصيدة – فله (حجل) يطير في فضاء الحاضر صوب سماء المستقبل . حجل وهدهد : مستقبل وماض . قاتل وقتيل . هم ونحن . تلك ثنائيات القصيدة التي يمكن أن نضيف إليها عشرات سواها :

الحجر والدبابة – السيف والدم – القنبلة والمطر .

وهي كلها ثنائيات تتسرب من ضميرين كبيرين يتصارعان ، سمّتهما القصيدة في مقطعها الأول : هما المخاطبون والمتكلون . أنتم ونحن . العابرون والباقون . نابشو جثث الماضي وهياكله النخره ؛ وبانو المستقبل وحدائقه المزدهرة .

كم كانت القراءة الصهيونية المتشنجة ساذجة حين أخفقت في قراءة ما تعنيه ضمائر الخطاب في نص درويش !

لقد تساءل عاموس كينان الذي جرفته ردة فعل المؤسسة الصهيونية عما يعنيه درويش بـ (نحن) .. ورثى لحال الشعر القومي واصفاً إياه بالرداءة لأنه يتحدث بـ (نحن) وهي عنده علامة افتراق الشاعر عن أناه التي تخلق القصيدة والتي لا شعر بدونها .

ترى بأية لغة يتحدث كنيان وهو يرد على درويش ويصف قصيدته – ويا للتهذيب الجم والتقدمية الرائعة ! – بأنها « قصيدة خرائية » ذلك لأنها تتحدث بضمير الجماعة ؛ ناسياً أنه هو نفسه يردد خطاب جماعة بل ان الجماعة . تقول خطابها بألفاظ متحضرة من خلاله .

فلماذا لا يتحدث شاعر بضمير شعبه ، وهو يرى وجوده تلك اللحظة متحققاً من خلال وجود هذا الشعب ؟

وأن أمله الذي قالته قصائده ؛ يقوله أبناء شعبه ؟ إن (أنا الشاعر) و (نحن) الجماعة لا يقيدها هنا قيد لساني مطلقاً . إنهما يصبحان واحداً مستوى الدلالة والتلفظ .

وكيف تسنى لعاموس كينان أن يكتشف (رداءة) القصيدة احتكاماً إلى انقسام ضمائر الخطاب فيها ؟

ألان درويش لا يكرز بحلم صهيون ولا يبكي عند أحجار الهيكل وحائط المبكى ؟

وها هو اسحق شامير يطلق رصاصاته أيضاً على قصيدة درويش من مبنى الكنيست فيقول « إنها قصيدة خرقاء لشاعر مشبوه . » .

أما أن الشاعر مشبوه فذلك لا يعني إلا أنه فلسطيني . وكل فلسطيني في عيني شامير ما هو إلا مشبوه وموضع ريبة . إن الجلاد يخلق من أوهامه حقائق ثم يصنف الناس وفقها .

إن العقلية الصهيونية لم تعتد الحوار . فالآخر عليه دوماً أن يتسلّم مفردات الخطاب الصهيوني وعناصره . خطاب الجلاد الذي يستعير قناع الضحية ؛ ثم يسقط

عنفه على الآخرين لتغدو الأخطاء أخطاءهم دوماً .

على الاخر أن يصدق المستندات غير الموثقة . أن يرى ما لا يلبسه الامبراطور من ثياب حريرية ! ها قد عدنا الى الانتفاضة من التاريخ .

فالاطفال لا يقرأون مستندات المؤسسة الصهيونية ، ولا يصدقون أنباء هدهدها الذي لم يبق من هيكله إلا العظام النخرة . وحين يقول درويش إن على مخترعي الكلمات العابرة ؛ أن يرحلوا بكلماتهم العابرة ؛ فإن (المريب) يقول خذوني ، ثم يصرخ إن المعنى المراد حقيقة هو الدعوة إلى قتل اليهود ورميهم في البحر !

لقد ربطوا وجودهم بتلك الأوهام حتى صارت هي وجودهم كله .

كيف إذاً سوف يستجيبون لنداء الشاعر في المقطع الرابع :

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة ، وآنصرفوا

وهم أنفسهم الذين اشمأزوا من دعوته لهم كي يأخذوا الماضي إلى (سوق التحف) — في المقطع الثالث — ؟

لذا جاء وصف يائيل أوتان القصيدة بأنها (هستيرية) و (استفزازية) . إنها أشبه بصدمة يوجهها الحاضر لوهم ، آت من مستندات الماضي ؛ المطعون في صدقه وعدالة منطقه . والذي لم يفلح السيف ولا الدبابة ولا القنبلة في إثبات شرعيته .

لا الوهم ولا السلاح ، فماذا بقي إذاً ؟

عاموس كينان يلخص المسألة مستنداً إلى الحفريات ؛ شأن التجمعات الدينية المتطرفة ؛ لا فرق . فيقول : « إن أسماءنا محفورة على كل حجر من حجارة أرضنا، وعلى كل مخطوط مدفون في أرضنا ، منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة سنه . » يتوهم كينان الذي أثارته الانتفاضة قبل القصيدة ، أن ثمة حجراً في الأرض التي وجد نفسه عليها . وأن ثمة أسماء سيحفرها على هذا الحجر . ويوغل في الوهم متخيلا حقاً تاريخيا يناديه عبر آلاف السنين ، مدفونا في الأرض بين صفحات المخطوطات القادمة

من الماضي !

ما دام للفلسطيني سلاح من الحجر، فلماذا لا يلوّح كينان بحجره الذي لا وجود له إلا في مخيلته صانعي المشروع الحضاري الصهيوني ؟ .

وما دام للفلسطيني ميراث فلماذا لا يلوح كينان بمخطوطات (؟) مدفونة فأرضه ـ (٤٩) !

مادام في قصيدة درويش بيت يقول :

ولنا ما ليس يرضيكم هنا

حجر .. أو حجل

فلماذا لا يستدعي كينان من الأسطورة أحجاراً (لا حجراً واحداً) ثم يحفر عليها اسمه واسماء الآخرين الذين راح هو أيضاً يتحدث بآسمهم ، بعد أن عاب على درويش اسناده الخطاب في قصيدته إلى ضمير الجماعة . حيث قال : « فالذي يتحدث بصفة « نحن » لن يخرج من قلمه غير احكام مبرمة ، ولفظية فارغة . » وهذا ما فعله هو نفسه فكان مثل تلخيص بليغ لجواب كينان على درويش .

إن جوهر اعتراض كينان (والقراءة المضادة للقصيدة عموما) كامن في مخاطبة (جماعة) ووصفهم بأنهم عابرون في كلمات عابرة . واستبدال الشاعر بهم جماعة المتكلمين الذين يتحدث بآسمهم .

ولكن لم يسأل هؤلاء أنفسهم ، بأسم من يتحدثون ويطلقون الأحكام ؟ وهل سيبقى للصراع أية دواع ما دام الفرقاء لا تمثلهم ضمائر أو تشير إليهم أو ترمّزهم ؟

إنه المنطق الصهيوني الذي لا يرى الأخر ولا يسمعه . ويبدو لنا الآن أنه لا يقرأه أيضاً .

* * *

تفضي بنا قراءة الإطار وتحديد المرجع في قصيدته درويش إلى تفهم الضجة التي تلت نشرها .

وهذا الأثر يدخلنا مباشرة الى شعريتها أي الى طرق النظم والتأليف والتعبير فيها فهي تنتمي إلى مرجعها انتماء شديداً لا تتنكر له رغم أنها لا تذكره صريحاً بآسمه . إن الانتفاضة هنا مرجع قوي الحضور . يهيمن على النص ليحل المرموزات ويجعل عمل الشاعر في الترميز سهلاً وواضحاً .

فما بين (أنتم) و (نحن) . و (الماضي) و (الحاضر) و الدبابة) و (الحجر) أشياء كثيرة غير ملفوظة . إلا ان انقسام الخطاب تقابلياً إلى متكلمين ومخاطبية تلخيصاً للمواجهة خارج النص ؛ جعل المفردات الأخرى في المقاطع التالية للمقطع الإفتتاحي ؛ عناصر تدعم الخطاب ولا تنمية بآتجاهات مفاجئة .

فالنص يعيد كثيراً مما يقوله . وذلك حاصل من الالحاح على المقولة الواحدة بكيفيات متعددة . حتى بدا للقراءة الصهيونية أن الشاعر لا يقول قصيدة بل بياناً سياسياً .

وهذا واضح في قيمة القصيدة فنياً . فقد وصفها كثيرون من كتبوا ردود الأفعال المتشنجة بأنها من « الشعر الردىء » وبأنها « خرقاء » و عديمة الذكاء » . وقد ركزت القراءة الصهيونية على الفحوى أو الهدف النهائي ؛ ثم بنت موقفها المتشنج الداعي الى هدر دم الشاعر وقصيدته معاً .

وفي سياق هذه القراءة ؛ لم يتم الانتباه الى ما في النص من تقنيات تقف في مقدمتها : المفارقة .

فحيث توجد قوة غاشمة ؛ نجد ما يواجهها رغم أنه لا يمتلك أسلحتها .

نعود هنا إلى ثنائية السيف والدم مثلا . فهي تعترف بالتسلط المطلق للقاتل على ضحيته . لكنها تبطن ما يمكن أن يفعله الدم — دم الضحية — . وفي غمرة انهماك المحتلين الحالمين بقوة التاريخ والحق الإلهي في الأرض ؛ نجد انشغال المتكلمين بالحاضر والمستقبل .

.. لنا المستقبل

ولنا في أرضنا ما نعمل

إن المحتلين يمثلون سلطة الوهم والأسطورة ، بينما يمثل المضطهدون المنتفضون سلطة الحاضر والمستقبل . وهذا ما لم تدركه القراءة المضادة للقصيدة .

ولم تدرك تلك القراءة طرافة الأسلوب ، والسخرية المتعمدة حتى في المطابقات والمجانسات كقوله :

كي تعرفوا

انكم لن تعرفوا ..

أو استخدامه القوافي الداخلية :

من قمحنا .. من ملحنا .. من جرحنا

وهو لا يهمل طاقة الكلمة لإيصال المفارقة المطلوبة كقوله :

– كالغبار المر ؛ مروا

– وطن ينزف شعباً ينزف

– ذكريات الذاكرة

– حجر .. أو حجل

– ولنا الحاضر ؛ والحاضر ، والمستقبل

– وعلينا نحن ؛ أن نحيا كما نحن نشاء

– موسيقى المسدس

وهي صور للمفارقة الساخرة التي تميز درويش ؛ والتي لا تفلح الترجمة في نقلها الى العبرية دون شك . رغم ذلك سمح الغاضبون على القصيدة أن يصفوها بالقصور الفني ؛ وتحايل بعض قارئيها كي يقولوا ذلك ؛ ولو بآعتبارها دون مستوى شعره السائد .

إن القراءة الصهيونية التي تبحث عن نوايا ؛ والتي تنطلق من نوايا سابقة أيضاً ؛ لم تستطع أن تجد في القصيدة إلا الدعوة إلى رمي اليهود في البحر وإخراجهم من

أرض الأجداد وإبادتهم وإبادة موتاهم أيضاً ! وهذه القراءة الساذجة والضجة العارمة التي خلقتها القصيدة تؤكدان ملامسه القصيدة لجوهر الصراع ؛ وتحريكها لأكثر عناصره تعصباً فراح يواجه القصيدة بما يتوقع أن يقوله شاعر فلسطيني .. بمنطق القاعدة لا الاستثناء : القاعدة التي تقول – كما في مسرحية بريخت الشهيرة – أن المستلب لا بد أن يفعل ما يجب عليه أن يفعله في مواجهة سالبه . أما القول بترك ذلك العنف المدمر والاعتراف بالحق الطبيعي في العيش الآمن الحر ، فهو إستثناء لا تبصره القراءة المنحازة التي تحذف ما لا تريد ؛ وتقرأ ما تريد . وهذا هو سر هلعها من قصيدة درويش .

أما نص درويش فقد كان بحق إعادة لهيبة الشعر في لحظة الإحتدام ؛حيث غدا الحجر أبلغ المفردات في لغة الصراع من أجل الحرية .. وأقرب أسلحة الإنسان إلى يديه اللتين أطلقهما في وجه ليل القهر والاحتلال والعبودية .

---

* نشرت قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر) في مجلة اليوم السابع بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٥ .

** القراءة الصهيونية لقصيدة درويش ؛ مستقرأة من مقالة الكاتبة اليهودية سيمون بيتون التي شاركت في كتاب عن قضية القصيدة وأصدائها أصدرته دار النشر الفرنسية (مينوي) تحت عنوان « فلسطين بلدي » .

وقد نشرت ترجمة كاملة لفصل سيمون بيتون المعنون (الشاعر والهراوة) في مجلة (الكرمل) – العدد ٢٩ – ١٩٨٨ – ص ص ٥٦ – ٧١ .

الحياة قرب الأكروبول

* **الأغلفة والنواة : الماضي والمستقبل**

يغري ديوان الشاعر العراقي سركون بولص (الحياة قرب الأكروبول) بقراءة قصدية ، ما دام الديوان نفسه مصمما قصديا وبتراتب ملفت :

١ – الأهداء : « « إلى كاظم جهاد في قلب الأكروبول ، بالضرور ة . »

٢ – المقتبس من ثيودور ريتكه : « في أزمنة الظلام ، تبدأ العين بالرؤية . »

٣ – التوطئة : عنوان أولى قصائد الديوان

هذه الاغلفة التي تحيط بالقصائد ، لا يمكن تجاهلها أو اجتيازها كعتبات خارج بنية الديوان الأساسية . بل هي لا تبعد عن نواة الديوان أو بؤرته إلا بما يفرضه ترتيب نشرها . أما قيمتها المهيمنة فهي مندرجة في النسيج الخالص للقصائد ؛ حتى أن تفحصها هو جزء من تفحص شعرية الديوان ، وإدراك الطرق التي تحققت بها البنية الكلية .

والمكان هو أول ما يطالعنا كتوجيه للقراءة . فالقلب هو مركز الجسد . كما ان الأكروبول مركز الخلق ومستقر الآلهة .

هذا التثبيث المكاني ، البارز شعريا رغم انه عنصر سردي ، يوجه القارىء صوب مكان ، سنرى أن شعرية قصائد سركون بولص ، قائمة على اساس بنائه ثم نسفه . فما يتراءى لنا أنه (أكووبول) ليس إلا أطلالاً . فالشاعر يبني اكروبوله ويصف حياته بالقرب منه (أو في القلب منه) ثم سرعان ما يهدمه ، ليصف أطلالاً ويروح يبكيها بلغة حديثة مثقلة بالوصف ، تعلو حتى تغدو ندبا واستحضارا وجدانيا للماضي .

هنا سنلقي بالزمن . فالماضي هو الزمن حتى إن كان حاضرا . فسركون بولص مسحوق تحت وطأة الزمن قبل أن يمضي ويصبح ذكرى . كل شيء هنا شاخص أي هامد بكونه مشروعا لمضي الماضي وسير الزمن فوقه .

إنه (زمن الظلام) كما يقول المقتبس أو الغلاف الثاني . وفي زمن كهذا تتراسل العين مع الحواس الأخرى و « تبدأ بالرؤية » .

الشاعر إذن يهيء قارئه ، ويوجهه ، لمشاركته هذه الرؤية . مهمة عسيرة تصبح معها العين لا مجرد حاسة بصر عادية بل حاسة تعرّف وكشف .. هل يمكن لنا بعد هذا أن نطالب الشاعر الرائي بتحيين زماني كما اكتشفنا مكانه (قرب الأكروبول أو في قلبه ، بين خرائبه أو أنقاض أحلامه) ؟

الزمان المطلق هنا ، المعدوم تحديدا ، والمفتوح لأي تحديد مقترح ، ينفر من التحيين . وهذا ما تنطق به الأبيات الأولى من قصيدة الديوان الأولى : – التوطئه :

– في وقت مضى ، في زمن آت
في زمن آت في وقت مضى لشيء أو لشارة
أفلتت مني .

لكأن (التوطئه) بيان افتتاحي عن بنية الديوان . إن هذا الذي سنقرأه حدث في الماضي وفي المستقبل معاً . في وقت مضى وفي زمن آت . هذه الضدية المقصودة تضع قصائد الديوان في دائرة المطلق لا المتعين . فما حدث في الماضي هو ما سيحدث في المستقبل . لكن الماضي موصوف بأنه (وقت) : شيء صرف وانقضى. أما الآتي فهو (زمن) . له ثقل ورهبة ووطأة تحملها أصداء حروف الكلمة الثلاثة.

والتوطئه ليست إلا صراعا بين الوقت الماضي والزمن الآتي . القصيدة كلها مساحة موزعة للزمنين . لكن الماضي هو المتسلط على أفعال القصيدة .

حتى وهي تدخل منطقة الحاضر والمستقبل . فثمة انتظار لتكرارية رتيبة تجعل الحياة مشروعا للماضي ، مهيأة للانقضاء .

ليس اليوم إلا (كمينا) وألفته خادعة كالباب الذي يعود اليه الشاعر في آخر كل ليل ينفض عنه ندى الساعات الماضية « باحثا عن المفتاح » .

إن القول بهيمنة الماضي جزء مهم من استراتيجية القراءة التي نقوم بها هنا . فنحن نريد الإفصاح عن حضور الماضي بأشكال وكيفيات مختلفة ؛ مؤازراً بالمكان الذي استحال أنقاضا وأطلالاً . وأصبح مظهراً لأزمنةٍ ذاوية .

* **البكاء على الأطلال الآشورية في لندن .**

عناق الماضي زمنا والاطلال مكانا ، تفصح عنه قصيدة ذات عنوان مطول هي (أمام منحوتة في قسم الآشوريات بالمتحف البريطاني) . هنا يسترجع الشاعر بنزعة (فيتشية) عجيبة ماضي وطنه ، مجسداً بقطعة من جدار لقلعة بابلية .. فيستذكر أجزاء صغيرة تهيج بجنون جسدي حار مواجعه ومواجده : يسترجع قدم مردوخ ، أصابع من يد عشتار ، وعيونا سومرية ، وبقايا من بوابة نركال ، .. وهي أجزاء تتتابع غريبة عن مكانها ؛ كالشاعر تماماً . فتحيلنا إلى شعر الغربة وتراثه في أدبنا العربي . لعل موقفه هذا يغري باحثاً نصيا آخر باكتشاف العلاقة بين نص سركون هذا ؛ ونص صقر قريش في النخلة التي رآها في الاندلس (بعيدة عن موطن النخل) .. ولكن الجوهر هنا واحد : أطلال تعيد الشاعر الى الزمن . المكان هنا ليس بقايا . إنه خيط يربط الشاعر بزمن مضى . كما ان هذه الجدارية المنحوتة هاجرت من مكانها وتغربت بعد انقطاع زمنها وانقضائه . فهي تعيش غربتين : مكانها : من بابل — إلى لندن ؛ وزمنها : من آلاف السنين قبل الميلاد إلى قرننا . وهي صورة مسقط عليها بوعي حاد من الشاعر . إنها (هو) من بغداد إلى لندن . ومن زمن فتوته إلى الحاضر .

ليست المنحوتة إذن هي التي تعاني ضوضاء المدينة في الأعلى . ولا هي المخاطبة في سؤال القصيدة الأخير !

— « أى لص في أي ليل بهيم أتى بك إلى هذا المكان ؟ »

فهي لا تحس في سكونها ولا تنام . لا راحة لها أو متاعب . إنما هو الشاعر يناجي نفسه من خلالها . ويستجلي غربته من خلال غربتها :

— « عندما لا تنامين ، وقد حرم عليك مذاق الراحة بسبب الضوضاء الملعونة في الأعلى ، من هذه البشرية الغريبة وآلاتها لمن تسردين متاعبك الآن .. .. »

بكاء المنحوتة واستبطان محنتها ما هو إلا بكاء أطلال النفس وماضيها الذي صلب في حجار هذه الشواخص .

وهكذا نستطيع تسمية البكائيات الأخرى ، مصدرة بعناوين القصائد :

– صديق الستينات : استعادة حسية لطراز من ثوريي الستينات وعلاقاتهم المتناقضة .

– زفاف في تبة كركوك : جيولوجيا بشرية ومكانية وطقسية من كركوك – مدينة الشاعر – واستعادة لتضاريسها بذاكرة متوقدة .

– حياة الميكانيك عبد الهادي من باب الشيخ – صديق آخر من الستينات –واسترجاع لحياته البائسة : كادحاً معدماً . ثم انزلاقة في آلية الحياة الزوجية.

– بستان الآشوري المتقاعد : المكان كركوك مرة أخرى . وحياة غريبة لعجوز آشوري « يقلع ضرسه المنخور بخيط » ..

لقد ساعدت قصيدة النثر بفضائها اللغوي المرتفع ومساحاتها الحرة ، على هذه الاستعادات السردية التي حاولت استحضار المكان أو تحيين الزمان .لكن لهجة الندب سحبت زمن القصائد إلى الحاضر . فصار الشاعر فاعلاً ومنفعلاً ، ولم يبق للماضي إلا وظيفة الشرارة التي تحرق أحراج الحاضر اليابسة .

*** مدن .. وشوارع .. وبقايا اللغة الشعرية**

لا تكف العين عن الرؤية . إنها تحس وظيفتها جيداً . فهي ترصد حضور الغائب . أي هذا الذي سيصير غائباً بمضيه بعد قليل . تماماً كما يفعل راكب قطار في مدينة غريبة . يطل بشراهة ليستوعب المشهد . إن كل ما هو خارج الذات مهيأ للاستيعاب .تحوله العين إلى مشهد جاهز ، ليربطه الشاعر داخل سيناريو قصيدته .

إن أية قراءة لشعر سركون بولص لا يمكن أن تغفل بنية السيناريو القائم على (جمع) اللقطات ثم (ربطها) داخل مركز قصيدته الذي يمكن اكتشافه بسهولة دائماً . سهولة مردها إلى هذا التصالح بين الشاعر ولغته . أعني اللغة الشعرية لا لغة القصائد كما تظهر على سطوحها .

لقد عرف الشاعر بالبنى الاستفزازية الصادمة . لكنها ليست أبنية لغوية . فاللغة عنده بسيطة أليفة . يمكن استيعاب دلالاتها التركيبية بآمتلاك مفاتيح لعبة المجاز داخلها . لكنها لغة أرضية . لا تستنكف على أية مفردة . المفردة في شعر سركون

بولص ليست شعرية أو لا شعرية في بنائها المجرد القاموسي الهاجع في المعجم . الاستفزاز يكمن في العلاقات التي تبنى بهذه المفردات وهي تتجاور أو تتضايف أو تتواصف . وهي تكون الخطاب الشعري أي الكيفيات التي تم بها ضم الألفاظ إلى بعضها وتحقيق أنساقها إن غرائبية المضامين الصادمة – وهي ميزة موروثة من شعر سركون الستيني المتمرد – تجد لنفسها الآن تجسداً لغوياً ، بالانحرافات والانزياحات التي تخلقها اللغةبمفرداتها الأليفة وصورها القرينة .

هكذا تبرق عبارات مثل :

ينابيع الغريزة / جدار الظلام / أسفلت الصدفة / منحدر المصائب / بطن الظلام الكبيرة / رصيف الموت / نومه الحجري / حرير اللحظة الثمين / فانوس يحشرج في شرفة / وهي تقيم فضاء التعارضات مع العالم لا بغرائبيتها الذاتية ، وإنما بالاحالة إلى مرجع معروف ومسمى رغم غيابه أحياناً : وهو الخارج .

هذا الخارج مختزل في مدن وشوارع ومناظر من أثينا – مرموزة بالأكروبول في عنوان الديوان – وفي لندن حيث تسمى مدينة مستعادة أو يشار الى بعض أجزائها كالمقهى وعاملتها والشوارع والبيوت والعابرين ..

المدن هنا عدو : قاتلة القصائد ، قابلة المناسبات والصدف . صائدة الأحلام لكنها فضاء للعيش رغم كل شيء . لذا فهي لا تكف عن العودة ثانية إلى مداها .. في قصيدة (الابتسامة) يهجو الشاعر عاملة المقهى اللندنية وزينتها المصطنعة ثم تختلط بهذا المعنى بنية جديدة هي تعارضات الشرق والغرب . فالعيون الشرقية التي ترصد الفتاة تقوم بأداء فن معقد « وهو وقف على الشرق » ذلك هو « ممارسة الحب بالعيون » .

تلك احدى رؤى العين المبصرة في ظلام الأزمنة أو أزمنة الظلام . يسوقها الشاعر السنارست بدءاً من مكان صغير (المقهى) في مكان رمزي اكبر (الغرب) ليقابل بهما (العين) مكانا صغيرا ، و(الشرق) مكانا اكبر .

لقد تحكمت ثنائية غريبة في هذه القصيدة .

– فالمقهى تعود إلى الغرب

– والعين تنبثق من الشرق

وفيما يتبسم الغرب مفتعلا الفرح ومزيفا وظيفة الابتسام ، نجد الشرق يقوم بالرؤية من خلال العين التي تجيد ممارسة الحب ..

هذا تصغير مكثف وحالة مينوتورية لقضية ملتبسة كالشرق والغرب ؛ وصدامهما المرمز في قصيدة (الابتسامة) ..

*** في إطار التسميات**

قلنا إن لغة سركون بولص لا تكتفي بالوصف . بل هي تدفعنا الى تلمس انحرافات على مستوى التركيب الدلالي . لكن ذلك كله موظف لخدمة المركز البسيط والواضح ، والأليف .

وتدخل التسميات إطاراً للقراءة في هذا المجال .

فهي تعاني من إقحامات شديدة على مستوى بنية العنوان . فالشاعر (ومن خلال العنونة) يستبق ما تخبئه القصائد .

إن عنوانا مثل (قصيدة) لا يريد الا ندارج ضمن نوع معين . لان شعر سركون إذ يفارق الأجناس المألوفة (بمقترح النثر) يغاير النوع المخصوص داخل بنية الشعر . فهو خارج الأغراض ، وإن استعار منها أسماءها . فقصيدة الفراق كعنوان لعمل شعري تهيء قارئها لهذه المفارقة . إنها تلعب مع مرجعها لعباً خطراً ؛ فتبتعد عنه مستثمرة اسمه . خالقة شعريتها من مفارقتها له بالضبط .

وهذا ما يحدث في تسمية أخرى : (نشيد الى مدينة مستعادة) فالقارىء لن يستلم نشيداً بالمعنى الافصاحي المباشر . لكنه يقوم – مع الشاعر – بترحيل مزايا هذا الفن الشعري – الخارجي – الى عمل يتجه الى الداخل ، داخل بنية الشعر أولاً ، وداخل جغرافية المدينة المستعادة من بعد . وهذا يتكرر في قصيدتين أخريين : يفسرهما العنوان الجانبي الموضوع بين قوسين .

يتحقق الاستباق (أي الإفصاح العنواني خارج البنية النصية) في صياغة

العنوان هكذا :

١ – أمثولة الماضي (لوحة لم ترسم)

٢ – بعد لأي (أمثولة أبي تمام)

إن المراجع تطفح من الداخل إلى سطح البنية العنوانية . فالأمثولة – أي ما يمكن اشتقاقه موجزاً من حكاية أو حبكة أو خبر – مسماة بأنها لوحة لم ترسم ، مرة. ومدفوعة الى الجانب لتفسر العنوان ، مرة ثانية ، على انها امثولة أبي تمام . والمقصود طبعاً امثولة منه .

وإذا كانت التسميات هنا (نتوءات) تخترق النسيج النصي وتتورم خارجه؛ فإن المراجع في أحيان أخرى تأخذ مكانها الصحيح كأجزاء أو كسر داخل النص . بعودة أخرى ؛ إلى (التوطئه) أولى القصائد ذات العنوان الموجه ، كما ذكرنا ؛ صوب بنية البيان أو الإعلان الأول عن النوايا ؛ سنجد أن عشبة جلجامش (سر الحياة) مندرجة ضمن البحث اللامجدي للشاعر ؛ بعد أن مهد بملامح شخصية من أنكيدو الذي عاش وحشاً في الغابات ثم دجنته النساء والمدن :

– وقيل إنك عشت في الغابات والمدن

في كل زاوية أجنبية في مرماك ، راغبة تنال .. هل وجدت نهر آبائك ؟

أينما استدرت

وآلتقطت عشبة مجهولة عند ضفافه

فأكلتها ، لا ماء فجأة ولا بيت ، إنما قدم تسعى وطريقها ؟

الشاعر ، وريث جلجامش ، يبحث عن نهر آبائه ليمنحه (أوتونبشتم) عشبة الحياة التي سوف تسرقها منه أفعى .

هنا يفقد الشاعر عشبته في (الزوايا الأجنبية) .. ولا يتغير شيء . فما زالت دورة الحياة هي هي : قدم تسعى وطريقها . قدر عاصف ليس أعنف منه حين يختار الشاعر (وليس هو الذي يختار) ليكون بطله وحامل رسالته .

* لعبة النثر وإغراء الكلام

كأية لعبة خطرة ، تخبىء قصيدة النثر مقاتلها وراء إغراء سهولتها وحريتها .

إلا ان سركون بولص (وبعد اكثر من ربع قرن في مغامرتها) يدرك ذلك ، فتمتد أصابعه إلى ما يتراءى رماداً ؛ ويوميات نثرية ؛ ليستخرج وهج الشعر . قد تنساق اللغة أحياناً في قصائده إلى شباك العادي وآلية التعبير الجاهز الفاقد شعريته مثل (راعيها الحالي) و (انبهاره العفوي) و (أعمت أبصارهم بسحرها) و (بكل الوسائل الممكنة)..

وهي إلصاقات نثرية بمعنى انطفاء وهجها رغم تركيبها داخل بناء شعري محكم ومدروس .

لكن لسركون بولص ميزة شاعر مقتدر على التقاط جمر الشعر من اكثر الأماكن سرية وخطراً .

إن البوح عنده مناسبة لظهور الشعر ، كندبة قديمة ذات أثر أو مثل « التئام جرح قديم » كما يقول .

« كل إباحة جديدة للخفايا ، مجرد رهان على الماضي في هذه الأيام ».

تلك خلاصة للبوح (المسمى هنا إباحة) في لعبة الزمن التي كانت بؤرة تجربة سركون بولص في ديوانه .

---

* الحياة قرب الأكروبول – شعر – سركون بولص – دار توبقال للنشر – المغرب – ١٩٨٨ .

حنجرة طرية لسامي مهدي
تقاطعات النسق والسياق

يقترح علينا الديوان الأخير للشاعر سامي مهدي (حنجرة طرية) عدة مستويات للقراءة وفق المهيمنات الكبرى في قصائده ، مما يجعل مداخل القراءة متنوعة تبعاً لذلك . فحيث يختار القارىء مدخله ، سيجد طريقه الى ما يراه بؤرة أو (مولداً) يشغّل النتاج الشعري للديوان ، ويلم حوله ، التأويلات والفهم والتفسير ، مما يخالف أو يطابق قصد الشاعر المتكون لا شعوريا والمنبث بشكل أبنية نصية ، يتكلفل تلقي القارىء بالبحث عنها ، واكتشافها أنساقا وسياقات .

هنا ، تحضر مسألتان مهمتان في أية قراءة :

– الأولى : تخص خبرة القارىء ، ورصيده في قراءة النوع الشعري عامة ، ومتابعته للشاعر – عبر شعره السابق –

– والثانية : تتعلق بمدخله الذي سيسلكه إلى الديوان ، وما يمكن أن يعد موجها للقراءة ، وهو ليس خارجياً بالضرورة .وسأحاول أن أخضع قراءتي للديوان لهذين العاملين معاً .

▪لم أستطع عبور العنوان الذي أراه (لا كما أوحى لنا الشاعر نفسه في مناقشته للزميل مالك المطلبي) مفتاحاً تأويلياً وموجها يحدد مسار القراءة . فالشاعر يعد (حنجرة طرية) « عنوانا بلا نوايا » كما قال ؛ وأنه اختاره لأنه « عنوان جميل لديوان» . جريدة الجمهورية – ٩٣/٤/١٨ – وحتى في هذا التبسيط الشديد لآستراتيجية العنوان في الكتابة الشعرية ؛ وفي التلقي النقدي ؛ يظل ثمة شيء أبعد من (جمال) العنوان كصياغة لغوية ؛ هذا إذا أردنا أن ننزع عن العنوان « النيّات » التي لا يريد الشاعر أن نراها ، وهو يضع لافتة الديوان ومفتاحه التأويلي الأول .

لقد هيمنت (حنجرة طرية) بتكرارها ثلاث مرات :

١ – عنواناً للديوان بمجموع قصائده .

٢ – عنواناً للقسم الثاني (الأكبر) من الديوان .

٣ – عنواناً للنص الأول من نصوص القسم الثاني .

أهناك شك إذن في أن (قصد) الشاعر يتخفى – لا شعوريا – وراء تسمية

الديوان كله بهذا الاسم ؟

يجب كذلك أن نضع في حساب قراءتنا ، كون القسم الأول من الديوان (ص ٥ – ص ٤٦) يضم قصائد موزونة متفرقة لا يجمعها عنوان موحد ، فيما تصبح (حنجرة طرية) اسما لمجموعة من القصائد النثرية (ص ٤٧ – ٩٤) . وللقارىء أن يتأول دلالة إغفال التسمية في مجموع القصائد الموزونة ؛ ومضاعفة غلاف التسمية، أو تسمية الغلاف ، لمجموع القصائد المنثورة ، وللنص الأول منها .

وإذا كان مشروعاً في شرعة التأويل ، أن يرى الزميل المطلبي (استبدالاً بايولوجياً) يناظر استبدال الشاعر الوزن النثر ؛ فإن له من المستندات النصية والأدلة اللسانية التي ترقى إلى مرتبة الموجهات (مما لم يرض به الشاعر نفسه) . أما نحن فإن سبيلنا إلى الديوان عبر مفتاح العنوان ، سيندرج في مقولة ، نرجو ألا تكون تدخلاً في شكل كتابة ، كفت عن التكون ، وانتهت إلى صيرورة جاهزة للقراءة .

إن لفعل القراءة الان فضيلة أو امتيازاً ليس للكتابة منها شيء ؛ تلك هي استئناف حياتها عبر صمت الوثيقة أو المستند ، – ديوان الشاعر – . وذلك يعني مقابلة صمت النص بكلام القراءة .

إن إزعاجات التأويل ، في واحدة من مراحل القراءة ، تكمن في ذهابنا الى (قصد) مغيّب للكاتب أو الشاعر ؛ نابت عنه الأبنية النصية ، وبحثت عنه قراءتنا .

تلك إحدى عقبات تقبل الشاعر – أي شاعر – للقراءة – أية قراءة –

* * *

◘ أعتقد ، وفق ما سأسوق من أدلة ، أن الشاعر مشغول بتكريس ثنائية حادة تشغله ؛ على مستوى الفكر – أو السياق النصي بما أن النص أفكار قبل أن تأخذ شكل أنساق نصية – .

تلك هي ثنائية الفضائي والأرضي .

فالحنجرة وسيلة اتصال بالفضاء عبر الصوت الذي هو بوح ؛سواء بالكلام أو الإنشاد ؛ بالقول أو الغناء .

تلك احدى تداعيات العنوان الذي يرتبط بالوصف (طرية) على سبيل استحضار الضد بنفيه ، أي نفي اليبوسة والجدب أو الجفاف . وهي صفات أرضية إذا ما قارناها بآتجاه الحنجرة الى الفضاء عبر ما تؤدي من أفعال . أول هذه الأفعال في القصيدة النثرية التي تحمل العنوان نفسه هو الصراخ :

ذات ليلة سمعت جارتي تصرخ

إن قائمة طويلة من الثنائيات (الفضائية / الأرضية) يمكن أن تذكر هنا ، لتشكل نسقاً سرعان ما يلتهمها السياق .

يتكون السياق ، عادة ، من أفكار . فيما تأخذ الأنساق أشكالاً نصية . وذلك يجعلهما في وضع خاص من الصلة . فهما لا يتوافقان دائماً . بل نجد بينهما علاقة تقاطع . يزيح أحدهما الآخر . فما هو سياقي يريد التمدد داخل النص والحضور الكثيف . وما هو نسقي يعترض طريقه وهو يبني نفسه بعيدا عن سلطته .

إن صراخ الجارة ينتمي إلى طرف الثنائية الأول : الحنجرة . أما وصف الحنجرة بأنها (طرية) فهو تذكير (واستحضار) للجفاف الممكن . لهذا يباده الشاعر جارته بالهدهدة ؛ وهي أقل من الصراخ في درجات الصوت . بل يمكن اعتبارها صوتاً منخفضاً أو إيماءات حركية تنم عن عجز الحنجرة .

هنا يتنازع الفضائي والأرضي على مساحة العنوان والنص معاً .فالجارة تصرخ حتى الموت ، فيما الشاعر الذي منحها هدهدة وشيئاً من الخشخاش (كحلّ وقتي) يكون محتاجاً الى هدهدة .

يمكننا الآن أن ندرج قائمة مزودجة لكائنات فضائية وأخرى أرضية . كلما حلق الفضائي قابله الأرضي بالسقوط :

– متى ما تطلّع منا صديق إلى غيمة

أو إلى طائر

سقطت مقلتاه على الأرض ..

– كان يجذبهم صوت شدو بعيد

فيظنونه ملكاً في السماء

أو يظنونه طائراً كلفاً بالغناء

فتطير غمائم أرواحهم نشوة

بينما تتعلق أثوابهم بمسامير في الأرض

– .. فما نفع أرواحنا

حين تبقى معلقة بمسامير من ذهب

في سقوف السماء.

إن المقتبسات الثلاثة الآنفة تؤكد نسق الثنائية المهيمنة . فالتطلع إلى غيمة / أو طائر تساوي الانتساب إلى الفضاء . وكذلك الصوت الذي يشدو – نتذكر الحنجرة هنا عبر وظيفة أخرى – وكذلك الطائر وغناؤه ؛ والملك السماوي ؛ والأرواح المحلقة كالغيوم بنشوة ؛ يقابل ذلك كله سقوط العيون على الأرض ، وتعلق الأثواب بالمسامير ، أو الخوف من انشداد الأرواح في سمائها بمسامير من ذهب ، تساوي الأقفاص الذهبية التي تحبس الطيور وتمنعها من الغناء والطيران .

ثنائيات أخرى :

– الحذاء الحديدي ، والرأسى في (ضربة حظ)

– الخيط ، والطائر في (الطائر والخيط)

وأيضاً : السلّم (بما إنه صعود) وانحداره .. السلالم وتراب الطريق ..

– الأرض التي تطفح بالناس ، فيقابلها اختناق الطيور في السماء .

– ذرى نجمة .. وحبال رياح .. وطائرات ورقية في حلم يخشى الشاعر أن نفقد شهوته .

– صيد الأقمار مهنة لرجل مطلوب منه في العالم الأرضي ، أن يفترس السوق .

– جناحا نسر محلق ، كناية عن أولى رغبات الانسان في الاتحاد بالفضاء،يقابلها سقوطه الأرضي كسير الجناحين .

– بل نصل أخيراً إلى حلم مستقبلي خطير ، يراهن على حل الصراع بين الفضائي والأرضي بوعد :

– غداً نشتري فسحة في الفضاء البعيد

ونسمح للأرض بالطيران

إليها

لقد أخذ الشاعر – بوعد شعري مشروط بالغد – أرضه الطائرة إلى فسحة في (فضاء) بعيد . وحين أحس أن الصراع – وهو نسق بنائي تتراتب بسببه الأشياء في قائمتين حسب انتمائهما إلى طرف من طرفي الثنائية – قد وصل إلى درجة الاصطدام المصيري والاستحالة ؛ أخذ ينسحب إلى مقولات سياقية .

فبعد هذا الوعد المستقبلي بطيران الأرض أي التحاق الواقعي بالحلمي ؛ أو الأرضي بالفضائي ؛ يستبطن الشاعر خوف قارئه أو يبوح بخوفه هو فيقول :

لم الخوف من أن تطير

إذا وجدت مستقراً لها في مدار جديد

وراق لها أن تغيّر دورتها

وتعاند مجرى الزمان ؟ !

إن الشاعر يحلم بآنتصار النسق الذي يقترحه ، أو الرهان على أن تغير الأرض دورتها الأرضية ، وتلتحق بالفضاء : مستقرها أو مدارها الجديد .

لم الخوف ؟

مادام الشاعر نفسه قد اختار (الفضائي) وكسر دورة الوزن ، فقدم لنا قصائده المنثورة جملة واحدة ..

صحيح إنه أخّرها عن القصائد الموزونة في تسلسل القراءة ، أو ترتيب متن الديوان ، معروضا للقارىء ، لكنه أجلها كوعد بالغد . فإذا كان الوزن أرضياً ، فإن النثر فضائي .

وهذا تحقق آخر لثنائية الديوان المهيمنة .

◘ لقد لجأ الشاعر سامي مهدي من قبل الى تقسيم دواونيه داخلياً ، .. إلى قصائد

قصائد الزوال / قصائد الصحو / وأوراق الزوال – أوراق الصحو / وسعادة عوليس – أوراق الصحو أيضاً / حاشية الأرض – للحرب والسلام .

لكن ذلك كان يخدم السياق أولاً ، فهو يشير الى (أغراض) عامة تندرج تحتها القصائد المستثناة ، والموصوفة ثلاث مرات بالصحو ؛ فكأن ما سبقها قصائد غفوة أو سكر أو حلم .. وهي كلها تنتمي إلى ما يشبه الفضاء الذي تهيم فيه رغباته وأحلامه ، في ثنائية ديوانه الأخير .

أما تقسيم قصائد (حنجرة طرية) نسقياً إلى :

١ – قصائد موزونة

٢ – قصائد منثورة

فهو صنيع جديد يحاول قهر السياق ؛ ويمثل عندي – كما أسلفت – استمرارا لثنائية الفضائي والأرضي .

يعلم القارىء أن لسامي مهدي تجربة سابقة في كتابة الشعر بالنثر ؛ تعود إلى عام ١٩٨١ (في ديوان : الزوال) وصفها في إشاراته التي ختم بها الديوان بأنها : «محاولة خاصة جديدة على الشاعر » وسمى مراجعه النوعية (نسبة الى النوع) فحددها بأسلوب الشعر ؛ وإيقاع الملحمة ؛ وفكرة الكورس ؛ أما التجربة ذاتها فوصفها بأنها « مزيج من الأسطورة والواقع » كأنما يشير إلى عنوانها (رأيت ما رأيت) الذي يذكر القارىء بالاسم الشهير لملحمة جلجامش (هو الذي رأى) . ونلاحظ أنه تجنب الحديث عن اسلوبها النثري .

أما في (حنجرة طرية) فالقصائد الإحدى والعشرون النثرية فهي تقاسم القصائد الوزنية وجودها المتني وتطالع القارىء بهذا الوجود ، دون تبريرات أو إشارات أو تلميحات .

إنها اندماج كلي في تحليق فضائي . فالبنية العامة للديوان حلمية . وهذا تأكيد آخر على جدلية القصائد حتى على مستوى الكتابة ذاتها .

ولكن شاعراً (مثل سامي مهدي) ذا رأى معروف ومنشور في رفض النثر وسيلة لكتابة الشعر ؛ مطالب بتبرير نصي لهذا الاختيار الذي كان مرفوضاً منه صراحة .

فهل قدّم ما يشفع استدارته الأسلوبية هذه ؟

في ظني أن هذه القصائد بحاجة إلى دراسة مستقله ؛ لكن ما يمكن قوله الان في إطار قراءة عامة كهذه ؛ هو الانتباه إلى ما فيها من بناء غربي ؛ ربما نستطيع تعليله بفكرة الشاعر حول أصل مقترح (النثر في الشعر) ومنبته الغربي . ودليلنا على ذلك: صياغات معينة ذات طبيعة تركيبية غربية ؛ وصور مأثورة تحيل إليها الذاكرة الثقافية لا التجربة الشعرية . في مجال الصياغات نذكر ملاحظة لغوية هي ابتداء (أو استهلاك) القصائد بالظروف مثل :

– أحيانا يحتاجونه لإعداد فنجان القهوة

و – أحيانا يأتون متأخرين

و – ثمة دائماً ، من يأتي متأخراً

و – يتكدس الزمن على زجاج النوافذ

مثلما يتكدس سخام المداخن .

وفي مجال الصور : سخام المداخن و الجرس المرن والرأس المنسي في السرير:

هنا أيضاً يقتحم السياق وجود النسق ويقطعه ، أو يقاطعه ، أو يتقاطع مع حضوره بحضوره . ولا أرى ما رآه الصديق الناقد مالك المطلبي في نقده للديوان (الجمهورية ١٠ / ٤ / ٩٣) من أن مرجعية القصائد المنشورة تطلب لدى محمد الماغوط . فلعل (ضربة حظ) التي ضمت الحلم بحذاء حريري يعبر به الشاعر من قارة إلى قارة ويغزو المدن واحدة بعد الأخرى ، قد شجعته على هذا الاستنتاج ، وربما علو نبرة السخرية والهجاء واعتماد التضاد الصوري والمفاجآت اللغوية .. لكن ذلك لا يكفي لتسمية المؤثر إلا إذا فحصنا البنية على ضوء التناص .

* وتتجلى تقاطعات النسق والسياق في سيل الأسئلة التي يحررها الشاعر . وهي استمرار لأسئلة قلقة ذات صفة كونية ، تراجع الوجود والكيفية التي انبنى عليها. وأستطيع الإحالة إلى صفحات كثيرة في الديوان . لكن ما يهمني هنا هو ما اتصل منها برفض الوجود الأرضي واستبداله بالحلم الفضائي . وأوضح الأمثلة على ذلك قصيدة (القماط) التي تنتظمها أربعة أسئلة جوهرية . بل هي أسئلة منذ مطلعها حتى آخر أبياتها السبعة عشر . ولكن نسق السؤال إذ يبدأ بسؤال الماهية :

أيمكن أن نتحرر من سلطة الشكل

ينتهي بسؤال الوجود والغاية منه :

أجيء بنا كي نكمل ما ينقص الأرض .

أم أننا فضلة أهملت

وذلك يسمح بآستطرادات حياتية إقحامية ، تمثلها الجمل الخرية بعد السؤال الأول مباشرة :

هذا الهواء

يقمطنا في جلود

كما نستطيع التمثيل بنسق القافية الذي تتكرر منه عدة نماذج ، أو قوالب نظميه، نذكر منها :

- الاختتام بقافية الأبتداء

يغادرون الصورة القديمة .. / كل إلى موضعه في مسرح الجريمة) (خيط من الحرير ..اطار نحو الكوكب الأخير)

- التقطيع الثنائي أو الثلاثي ، حيث ينتهى كل مقطع أو جملة شعرية طويلة بالقافية نفسها . (تدعون / العاشقون - الطيور / القبور / نشور ..)

- نسق الرباعيات المرن (قصيدة رباعيات)

ويلاحظ هنا أن الشاعر ألح في التقفيه اكثر مما صنع في أي من دواونيه السابقة وهو اهتمام إيقاعي خارجي ، لم يكن موجوداً في دواوينه الوسطى (ما بين مرحلة رماد الفجيعة وبريد القارات) .

وقد اعتبرته في هذا الديوان نسقاً إيقاعياً يتقاطع ، يصبح في القراءة سياقاً عروضياً ، مع نسق النثر الذي تحتويه القصائد المنثورة .

* نلاحظ أخيراً أن الشاعر لا يزال يشتغل على مقولته الزوالية وإحساسه بحضور الخطيئة الأولى .

ففي (حنجرة طرية) ثمة كائن طريد ، هبط من فردوس فضائي إلى جحيم أرضي (قصيدة الفردوس) :

لا مفر لك ، لا مفر

فاللعنة التي نزلت بجدك ، ورثتها أنت

إن الأحفاد ، هنا هم سكان الجحيم الذي نزلوا اليه تبعاً للعنة الجد وبسبب خطيئته . إن الأحياء في (دالية المعري) ينحدرون من حيث تتوهم أنهم (يرتقون سلالم شديدة الانحدار) أي أنهم يتصلون بآبائهم اتصالاً نفاه المعري (ولم يوصل بلامي باء) أو (وما جنيت على أحد) لكن في يد كل حفيد حي نرى (تفاحة يقضمها بآلتذاذ) . تفاحة الغواية وعلامة السقوط التي هدته إليها حواء .

إن الأرض تضيق والطريق كذلك : تلتوي وتضيق وتدور . بينما يظل قابيل هارباً . (وسبعة آلاف عام تحدثنا عن قاتل وقتيل / وعن سقطه وانتحار .)

وهذه الأعوام التي يحصرها الشاعر بسبعة آلاف ، ترد ثلاث مرات في ثلاث قصائد (الجمال – الصوت – شقوق في الجدار) . إنها أعوام الخوف والهرب المستمر ، تدخل فيها الأسطورة كسرة سياقية تشي بالمطاردة ، والقدر الذي هو الحقيقةالأكيدة الوحيدة . (٢)« إننا لم نزل بين فكي مضيق » والطريق أصبح دائرياً ؛ بل هو الذي يدور بالإنسان ويلتقي طرفاه حول رقبته كالحبل ..

ولا يكاد ينقدنا من إحساسنا بهذا الإنغلاق الأرضي ، ما وعدنا به الشاعر من حلم مستقبلي ، بأرض ترحل إلى الفضاء ؛ وكذلك ما ألقى على قارئه من ضلال سياقي يقطع نسق المضيق والطريق الدائري ؛ حين أكد في قصيدة (المضيق) أن ثمة طريقاً لم نعرفها نحن ، لأننا لا نبحث إلا في ما جاورنا . (٣)

مرة أخرى يقطع السياق الحلمي ؛ نسق القصيدة التي يشي عنوانها بالضيق والإختناق ... (٤)

هوامش

١ – أو هي أوائل حركة استيطان الانسان ما بين النهرين ونمو المدن الأولى بحدود عام ٥٠٠٠ قبل الميلاد . (كتاب نشوء الحضارة – ترجمة لطفي الخوري – ص ١٤ وص ٢٥٠)

٢ – ترد واقعة التفاحة في قصيدة أخرى هي (الفردوس) . فيها يقترح الشاعر على الانسان – الملعون والمطارد بأن يرضى بقدره وصولاً إلى فردوسه الذي لا يبلغه إلا في (جحيم) اللذة :

لا مفر لك ، فآقضم تفاحتك

وآرض بجسد كلما قدح

بلغ فردوسه في جحيم اللذة

٣ – أول بيت يطالعه قارىء اليدوان يبدأ بالحرف(بل) وهي حرف عطف يلغي ما بعدها حكم ما قبلها ويبطل معناه . أما سامي مهدي فيبدأ بالحرف والمعطوف مباشرة : (بل هناك طريق) دون ذكر المعطوف عليه . ويؤكد هذا النسق بتكرار العبارة في البيت الثاني ..

٤ – نستثني من ذلك مجموعة القصائد التسع القصيرة (نزيف النار) التي عدها الشاعر « يوميات » كتبها خلال أيام قصف الطائرات المعتدية والصواريخ لبغداد ؛ حيث يحف بالضيق عامل خارجي – العدوان – ويقابله سياق قوي هو الشعور بالمقاومة والانتماء للأرض ..

أسمال جان دمو
سراب بلا ظل ولا رنين

(فقلبي قد هشمته أسرار الأشعة / كسراب / بلا ظل / ولا رنين) .

جان دمو

– حتى لحظة صدور ديوانه (أسمال : دار الأمد – بغداد – ١٩٩٣) كان جان دمو ، ظاهرة شعرية ، خارج الشعر . إنه ضرب من (إشارة) شعرية تعمل دون محتواها . فهو بالنسبة للكثيرين ، شاعر ، بما أنه يحيا ؛ هكذا ؛ في حالة من غيبوبة دائمة أو سكرة متصلة ؛ متنازلاً عن المحيط وما يلزم أحياءه من واجبات ورسوم ، مكتفياً بحاشية أو هامش أو زاوية .

وبالنسبة للكثيرين ممن توجوه شاعراً ؛ لا يعني جان دمو سوى نصه الجسدي الحي بينهم . فهم – أو أغلبهم على الأقل – لم يقرأوا له قصيدة واحدة . لأنه ببساطة لا يتصل بشعره صلة استحواذية . إنه مثلاً لا يحفظ شعره . ولا يؤرشفه . ولا ينشره . انه يتنازل عما يكتب في اللحظات القليلة التي يكتب فيها ؛ ليدفن نصوصه وأداً . فهو – فضلاً عن كتابته القليلة المبعثرة تحت سطوة اللاوعي حسياً ، يواصل حالة اللاوعي هذه بعد الكتابة ؛ فيفرّط بما يكتب من نتف شحيحة متباعدة .

لكن جان دمو ، في ذاكرة الشعر العراقي ، يظل ذلك الستيني القادم من كركوك في هبة الستينات العجيبة ؛ والغنية ، والمختلفة بأشكال وأسباب متبانية : تلفيقاً وصدقاً ؛ إدعاء وموهبة ؛ إمتثالاً واجتراحاً ؛ فراغاً وامتلاء . وبسبب من هذا الغنى المتعدد كان مشروع الستينات الألصق بالرواد ميراثاً ، لا علي سبيل الإجترار أو المروق ، ولكن المراجعة الشاملة بقدارت نصية ومقترحات أسلوبية ، ربما كان مقترح قصيدة النثر ، والانفتاح الواسع على الترجمات والحداثة العربية – لبنان تحديداً – من اكثرها فاعلية وتفاعلاً وتأثيراً .

يعطي جان دمو لعجائبية الستينات بعداً آخر . فهو ذو حضور خاص داخل تلك الخصوصية ذاتها . بدءاً من اسمه الذي يثير رنيناً أجنبياً – كثيرون تساءلوا إن كان هو مؤلف او مترجم القصائد التي نشرها . وحين هبط من كركوك إلى بغداد ، لم يكن بمنجىٍ من المؤثر الذي جذب سواه من أقرانه وأصدقائه وزملائه . إنها –بغداد– العاصمة والقلب المشع الذي يضخ دم الشعر والصحافة والثقافة والسياسة ، إلى الجسم العراقي والعربي ، وهي الرحم التي لا بد من الخروج إلى عالم الشعر من

خلالها .

وكان اختلاف جان دمو قائماً علي إتقان الانكيزية ، والتأني في اختيار مصادره الشعرية فيها . ثم ضبط العربية بكلاسيكية متينة ، ستظل آثارها وظلالها واضحة في شعره ، وترجماته على السواء . وذلك أمر لا يبدو متوفراً لسواه من صحبته ، رغم انه من لوازم العمل في الشعر وأولياته المطلوبة بداهة ، لا صناعة أو تقعراً .

وكان اختلافه الاخر قائماً في صدقه . إنه بائس تماماً إزاء عالم قاس لم يداوره أو يناوره . لم يرتد له لبوس الرفض ليجد له مكاناً تحت شمس ثقافته أو شهرة في زحمة أسمائه . إنه - كخلاصة - لا يملك موهبة الزيف .

- بقناعته بالذي كان عليه ؛ واجه هذا العالم المرمز بثقافة بغداد . رافضاً سطوة الأسلاف والقناعات النهائية . ليس من شيء نهائي عنده . وهذا ما سنراه في أشعاره الأولى القليلة المتوفرة . وعند هذه النقطة بالذات صار لجان دمو وجوده الغرائبي داخل مجموعة غريبة .

إنه يواصل القصيدة خارج متنها الورقي . إنه يكتبها على جسده وبجسده أيضاً . حتى لا تكاد تفهمها دون توجيه من حضوره القوي الذي يحف بها . شيئاً فشيئاً صار لجان دمو حضور جسدي تهبه إياه الغيبوبة والابتعاد عن العالم . لعلها مفارقة : حضور الغياب . ولكنها وحدها الحقيقة المؤكدة حول جان دمو الذي لا يحسن (شأن سواه من الجوقة) أي تمثيل أو ادعاء . وذلك بالضبط كان امتيازه . ومركز الجذب في كيانه الشعري وفي المتحصل منه نصياً .

إن له صلة بالعالم لا يشوبها استعراض لغوي أو ترفع أو بنى صادمة شبيهة بعروض التعري . صلة يتنازل فيها عن كل شيء إلا وجوده داخل لاوعيه المستمر خارج شعره ، مثل لوحة يندمج إطارها بالجدار الذي تعرض عليه ، فتكون جزءاً منه، كما يكون - كمحصلة قراءة - هو نفسه جزءاً منها . ولدينا اكثر من دليل على اختلاط جان دمو بالمقروء من شعره ؛ وأقوى تلك الأدلة : ما نشر بعض الشعراء من قصائد مهداة إلى جان دمو . أو تلك التي كان جان دمو عنواناً لها . فهو حاضر فيها بما أنه جسد ذو طبائع ، وشمائل فيها من الفاعلية الفزيولوجية والتعين الوصفي جسدياً ، اكثر مما فيها من إرهاصات شعرية أو تفاعلات نصية مع أقواله الشعرية التي أشك أنها متوفرة لديهم كمستندات ، تولد تلك القصائد المكتوبة حوله أو فيه أو

إليه.

صارت لنا إذن ، ظاهرة شعرية آسمها جان دمو . بها تحقق نموذج جديد ؛ لا هو صعلوكي صرف ، ولا شطاري ؛ ولا غجري . فهذه كلها ذات مبررات إرادية؛ وقوة مترجمة إلى فعل . أما جان دمو فإنه متشيء من أجل غيابه اللاوعي ، راض به . إنه نموذج المستوحد الذي ليس على مثال . وإذا ما عرفنا أن فطرته هي التي ألهمته وحدته (الأبعد من عزلة جسدية والمشتملة على رفض فكري واختلاف شعري) سنفهم أيضا لماذا هو ليس بالسوريالي المصفّى والمنمذج . فهو ينادي طبيعته هو لا أية طبيعة مدرسية . عنده « خلو البال حالة عظيمة » – أسمال : ١٥ – وفي اكتناز الخلو هذا ؛ ليس من مكان لتنظير أو تجذير أو تقعيد .

ولقد كانت مصادفة جميلة أن تظهر أشعاره إلى عيان القراءة ؛ في السنة ذاتها التي تنطق محمود البريكان – الصامت الأكبر في شعرنا الحديث – بمجموعة أشعار تعود إلى سنوات قريبة .

ولكن الموقف مختلف . فالبريكان يستأنف . ودمو يلملم . البريكان يستعيد شعرية ويؤسس عليها . ودمو يواصل قطيعته مع نفسه فينقطع عنها بالابتعاد .

وذلك الأمر يفسره لنا مبدأ العائدية . فالبريكان هو الذي وجه لشعره صدمة الحياة الثانية بعد تجمده بالصمت . أما دمو فقد كان جمع أشعاره القليلة أشبه بلملمة شظايا زجاجية في ظلمة دامسة قام الآخرون خلالها بما كان عليه أن يقوم هو به لولا أنه ، شان شعره ، كان يعاني التشظية والتمزق والضياع والتشرد .

– وهكذا تجمع لجان دمو كراس شعري – أخيراً – يحمل اسمه . لكنك ما إن تقرأ (مقدمة الناشر) حتى تحس أن الكراس وليد قابلة ، واجهت الأب الناكر، بنطفة منحتها إسماً . فهو يعكف فقط على مراجعة ما جمعه الاصدقاء من شعره . واعترافاً بأبوته له يضع عليه اسمه بانزعاج وكسل وسرعة وآلية . هذه حالة أخرى مما يكمل صورة الكيان الشعري لجان دمو الذي يعيش حالة سرابية . فما بين غيبوبة وأخرى لا يمسك شيئاً . ليس ثمة صحو كاف لمواقعة قصيدة بل لتوقيعها حسب هنا يقوم الاخرون بتوليد الديوان وتسميته وإخراجه حياً . لنلاحظ مثلاً خلو ١٤ قصيدة من الديوان من التسمية . فآستعيض بالنقاط عنواناً . ولنلاحظ مثلاً بعض القصائد التي أظن انها مبتورة لسبب أو لآخر ، ليس الفن من بينها طبعاً . (ص ١٨ – ٤٦ (السقوط) كما أشير هنا إلى عينات أخرى من شعره كان توفيرها سيسد نقصاً دون

شك : منها مثلاً : قصيدة في (فراديس ٤ — ٥) و (جيلي) في (الكلمة — ٣ — ١٩٦٧) و (صدى الضفادع) في (العاملون في النفط ٩٦٤) وقصائد أخرى في (السفير) و (الفكر) و (الرغبة الاباحية) خلال السبعينات . إضافة إليمخطوطات ينساها أويتناساها جان دمو لدى الأصدقاء (نشر بعضها في : إنفرادات ، الشعر العراقي الجديد للجنابي .)

* * *

— ألاحظ ، عند هذه الخطوة من تداعياتي حول (أسمال) أنني لم أقل شيئاً في جوهر شعرجان دمو بل عنه هو . وهذه تعدية (عدوى ؟) تصل إلى القراءة من حالة الكتابة ذاتها . وهو أمر شخصتة في بعض ما قرأت من شعر في جان دمو وحوله . حتى أن صلاح فائق مثلاً في مقطع من قصيدته الطويلة (رحيل) عنوانه (جان دمو) يحاول أن يقرأ ما لم يقله جان بعد . ولكن أين سيجده ؟

« ما لم تقله بعد / يرقد ، فاتناً ، في جسد ضامر ، يخفي جسدك » هذا إذن دليل آخر على جسدية نصوصه القائمة والماضية والآتية .

إننا أيضا نلاحق حالة سرابية يعيشها ، ليس بمعنى الفراغ (ضداً للامتلاء) ، بل الفراغ بما أنه مساحة يملوها الرعب وتفترشها الغيبوية .

ليست مصادفة أن يقول جان دمو مرتين ، وفي قصيدتين منفصلتين :

— « فقلبي قد هشمته اسرار الأشعة / كسراب / بلا ظل / ولا رنين . »

— « كنت أسئلة في الريح / فآستحلت / سراباً بلا رنين . »

عند هذا الشعور الفراغي — الآهل أو « حقائق ما بعد الصفر » كما يقول ، تلتم بؤرة قصائده التي تؤدي مهمة المولد (بتشديد اللام) المركزي لعدد من الأخيلة، وتلاوين صورية ولغوية ذات أبعاد وهيئات فنية ، تتصل بمطالع قصائده (أو نقاط انبثاقها) ، وكذلك خاتماتها (أو حدود انقطاعها الحادة كخط جانبي) وما بينهما من رؤى وتصورات .

تعطي مفتتحات القصائد ونهاياتها انطباعاً بعبثية الكتابة الشعرية . غالبا ما ينهي جان دمو قصائده باحتمالية تنسف أي يقين أو تحديد مثل (ربما / أو / النفي / الاستفهام ..) وهي تعضد التداعيات الكسلى والزهد بالعبارة على مستوى

التوصيل. فثمة – دوماً – انقطاع للصوت أو فقدانه وإفتقاده ، كناية عن انقطاع الصلة مع الخارج . إنها حالة ما بعد الصفر ، وحالاتها (العظيمة) أو حقائقها بشيء من الطرافة . حيث لا يظهر سوى الفراغ مهما دققنا أو تأملنا :

– (ولكن أينما أجلت النظر / ماذا يمكن أن تبصر / غير ميكانزمات الفراغ / تعمل لأجل أن تثبت / أن مفاتن البحر / ودخان المصانع / لا فرق بينها) إن آليات عمل الفراغ التي يتساوى فيها دخان المصانع (كفضلات لا إنسانية) وفتنة البحر (كطبيعة محايدة بعيدة عن سطوة القهر والعنف البشري) هي التي تعمل في قصيدة جان دمو ، وتحركها نمواً ، كما حركتها انبثاقاً ، وكما ستحركها انطفاء أو انقطاعاً أو انتهاء .

لنعد إلى حالته السرابية . حين يصف السراب بأنه بلا ظل ولا رنين ، فانما يريد التأكيد على خلو مضاعف . فضلا عن أن السراب امتلآء وهمي ينطلق من الذات الى موضوع متوهم ؛ فهو هنا بلا ظل – أي بلا تعين مكاني أو انعكاس – ؛ وبلا رنين : أي صامت أو أخرس أو منقطع الصلة . فهو إذن سراب بلا صوت أي بلا زمن ، إذا ما عددنا الرنين صوتاً ؛ وكل صوت إنما هو امتداد لزمن أو في الزمن .

هذه هي بعض خيوط الشرنقة الفراغية التي تلف شعر جان دمو . وهي ذات خصوصية بآلغة رغم لقائها الاتفاقي بمقولات سوريالية عابرة ، لا يعني جان دمو ، أن ينظر لها تنظيراً أو يستعرضها نصياً . رغم ان المفتتح غير الجميل ؛ والإدهاشي ببهرجة أمتثالية ، قد يوحي لقارىء متعجل بسوريالية ما . فهو يقول مفتتحاً أشعاره :

–« حبيبتي / فمك حمار كهربائي / حيث أسناني تسافر مع الريح ! »

ويمكن أن نعد هذه التقدمة ؛ كسرة مهربة من أجواء الستينات الساخنة . شأنها شأن عنوان ديوانه المفقود (أثمة ديوان حقاً ؟)المسمى (ثاني أوكسيد البجاما). وشأن قوله في (أسمال) :

– (لن نتخلى عن المريخ / طالما أن البطاطا هي / القوة الدافعة للوجود)

فالحمار الكهربائي ؛ والبجاما ، والبطاطة ، ما هي الا عينات من توق سوريالي، تلتهمه (بسرعة) ميكانزمات الفراغ والتقنية السرابية غير المتعينة زمناً أو مكاناً . فراغ هو أس الوجود ، حيث تضيع ذرات ذواتنا الهشة :

– « مهما أمعنت في التأمل / فلن يواجهك سوى فراغ : / لا هو بالمخيف / ولا

بالجميل / إنه العماء الذي نتج منه الكون ».

إن جان دمو كشاعر ذي مركزية خاصة لذاته في الخطاب وعودة الضمائر اليه؛ إنما يواجه مصيره فرداً . إنه يربط الفراغ الماثل بكنيونة بشرية معلقة دون مصير محقق .عماء نتج عنه الكون فلا بصر فيه ولا بصيرة . هكذا تغدو المدينة عند الغروب « قفراً داخل القفر » ولا يظل من بعد سوى « فراغات » يتشارك « اللص والقس والعاهرة في ملئها . »

من بعد ؟ لا يظل سوى (جدل الرعب) وخوف المستقبل الذي « يتأكسد » ومعه تنحل « أرواحنا وفلذاتها . » أي : نحن وبذورنا : ذواتنا اللاحقة .

* * *

– البياض ؛ الفراغ ؛ السراب : رموز تتقشر عن بعضها في شعر جان دمو ؛ حيث القصيدة ذاتها قشور متداخلة ؛ وأغلفة هشة من لغة خائفة ؛ ورؤى محمومة؛وصور مقطوعة ، قد تصل في بعض هيجاناتها إلى درجة الانفجار ، لكنها تخمد دوماً في موقد اللاوعي : موقد الغياب الذي تندثر الذاكرة في رماده . كما تندثر الصور والطفولة والحياة . من هنا كان حرص جان دمو على أن يضع (أسمال) عنواناً لديوانه الأول المولود قيصرياً ؛ ومن هنا نفهم حرصه على أن يؤرخ بعض مقطوعاته ؛ ويضع لها مكاناً هو اسم حانة بغدادية في الغالب .

عبثا نحاول ان نعثر على صنف دم لعينة جان دمو الشعرية ؛ مهما أغرى الصعاليك والغجر والشطّار أن يتبعوه ، ومهما أفرح منظّري السوريالية والباحثين عن مفردات لكتابها العربي . فهو بقوة (ميكانزمات الفراغ) يلتهم كل تقليد أو مدرسة أو اتجاه ؛ ويلقي بالشعر والزمن والمكان والاشياء من حوله الى عدمه اللذيذ ، ويتساءل حتى عن لا وصوله : « لوعة اللاوصول . اللاوصول إلى أين ؟ » مرتاحاً إلى « مقصلة النوم والارتخاء . » إشارات من أسمال – ومؤكداً من ناحية أسلوبية على البساطة . إن جان دمو ليس بعد كل قراءة إلّا جسداً يبحث عن نصه في فراغ الشعر الآهل . ونصاً يبحث عن جسده في بياض الوقت والكلام . حيث كل وصف قيد ؛ وكل بوح يقظة .. وسراب لا يمسك ولا يمس لأنه بلا زمن ولا مكان ...

« قولوا له ان السراب والموت / واحد وأن الحياة ليست ولن يكون لها / أكثر من وجهين أصفرين بائسين / ولكن ، قولوا له أيضاً ، أن المستقبل / لا أصداء فيه إلا في الغياب / كان يحب . كان يحب أن يحب » ـ قصائد ١٩٧٤ ـ ...

صدر للمؤلف في الدراسات النقدية

١ - الأصابع في موقد الشعر - مقدمات لقراءة القصيدة - بغداد - ١٩٨٦
٢ - مواجهات الصوت القادم - دراسات في شعر السبعينات - بغداد - ١٩٨٦
٣ - الشعر والتوصيل - مشكلات التوصيل الشعري في شبكة الاتصال - بغداد - ١٩٨٨
٤ - البئر والعسل - قراءات معاصرة في نصوص تراثية - بغداد - ١٩٩٢
٥ - مالا تؤديه الصفة - المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية - بيروت - ١٩٩٣

كتابة الذات

دراسات في وقائعية الشعر

– من هو القارى ؟

إن القارى في مجمل النظرية الادبية لم يكن الا مستهلكا . كائنا خارجيا يستقبل العمل كوديعة لديه ، يكتشف معناه الواحد ،ويستعيض عن قراءته بما يوجه اليه لتفسيره ،كما يستغني عنها بقراءة سواه .

وقد ظل دوره هذا محددا بالاستهلاك ؛ وموضعا لاستقرار النصوص . وتعزز ذلك بسيطرة المناهج الخارجية أي تلك التي توجه جهد التلقي إلى اكتشاف صورة المؤلف داخل نصه أو قراءة العمل بكونه صورة لصاحبه يؤدي أحدهما إلى الاخر .

وما دام النص شبكة لغوية معقدة ذات نظام تركيبي خاص ؛ فمعرفة صاحبه تضيئ الطريق إليه وتقلل من الجهد المبذول في فهم طبيعة العمل. كما ان اندراج النص ضمن أنواع وأجناس يختصر كذلك جهد تأويله وكشف قوانينه الخاصة . وبهذا لم يكن للقراءة أية استراتيجيات محددة . ولم يكن للقارئ من بعد وجود الا بكونه شارحا أو لغويا أو حافظا مسجلا، يربط النص بأمثاله، ويقيسه بها .

– من مقدمة الكتاب –

الناشر · دار الشروق للنشر والتوزيع
عمان – الأردن

التوزيع المركز العربي للمطبوعات
بيروت لبنان